

Esther Huser

"Wahnsinn ergreift mich – ich rase!"

Die Wahnsinnsszene im Operntext

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der
Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (CH).

Genehmigt von der philosophischen Fakultät
auf Antrag der Herren Professoren Harald Fricke (1. Referent)
und Meinrad Perrez (2. Referent).

Freiburg, den 10. Februar 2006.
Prof. Dr. Jean-Michel Spieser, Dekan

Inhaltsverzeichnis

Teil 1 – Die Wahnsinnsszene als Forschungsgegenstand

1. Ausgangslage und Fragestellung	1
2. Zur Definition der Wahnsinnsszene.....	5
2.1. Was ist eine Wahnsinnsszene?	5
2.2. Die Wahnsinnsszene in dieser Untersuchung	6
3. Die Kodierung der Wahnsinns-Texte.....	9
3.1. Das Kodiersystem.....	9
3.2. Formale Aspekte und Einschränkungen	15

Teil 2 – Die Wahnsinnsszene in 172 Opern

4. Lustiger Wahnsinn – die Wahnsinnsszene des 17. Jahrhunderts.....	17
4.1. Die Bühne wird vorbereitet – die Geburt der Oper.....	17
4.2. Die Opern im Überblick.....	20
4.3. Wahnsinn: Vom Schauspiel zur Oper – der Beginn des 17. Jahrhunderts.....	22
4.4. Arriva la pazza – die Mitte des 17. Jahrhunderts.....	24
4.5. Dem fulminanten Delirium entgegen ... – die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts.....	27
5. Das Lachen vergeht – die Wahnsinnsszene des 18. Jahrhunderts	31
5.1. Die Opern im Überblick.....	31
5.2. Struktur und Linearität – die Wahnsinnsszene in der italienischen Oper	34
5.3. Zufälliges Element – die Wahnsinnsszenen in der deutschen und englischen Oper	36
5.4. "Honneur à la Folie!" – die Wahnsinnsszene in der französischen Oper	40
6. Koloraturdelirium – die Wahnsinnsszene des 19. Jahrhunderts	45
6.1. Die literarischen Wurzeln und die Opern im Überblick.....	45
6.2. "Futter für geläufige Gurgeln" – die Wahnsinnsszene im italienischen Sprachraum	50
6.3. Wo bleibt der Wahnsinn? – die Wahnsinnsszene im deutschen Sprachraum	56
6.4. Aufstieg der Unterschicht – die Wahnsinnsszene im französischen Sprachraum	58

7. Endlose psychische Verstrickungen – das 20. Jahrhundert	61
7.1. Die Opern im Überblick.....	61
7.2. Tiefenpsychologische Verstrickungen – der Beginn des 20. Jahrhunderts.....	62
7.3. Der Wahnsinn spitzt sich zu – Zensur in Kriegs- und Nachkriegszeit	67
7.4. Detailtreue im geistigen Zerfall – die letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.....	68

Teil 3 – Analyse der Wahnsinns-Texte

8. "Ach, seht ihr nicht die Wolken, die in meinen Kopf ziehen?" – psychopathologische Symptome in der Oper	71
8.1. Bewusstseinsstörungen	73
8.2. Orientierungsstörungen	73
8.3. Aufmerksamkeits- und Gedächtnisstörungen.....	74
8.4. Formale Denkstörungen.....	77
8.5. Wahn	77
8.6. Sinnestäuschungen (Halluzinationen).....	80
8.7. Ich-Störungen.....	83
8.8. Störungen der Affektivität.....	90
8.9. Antriebs- und psychomotorische Störungen.....	91
8.10. "Vade retro, Satanas!" – die Besessenheit	94
9. "Non posso più" – Ursachen für Opernwahnsinn	97
9.1. Einteilung der Ebenen	97
9.2. Morbus amatorius – die Liebeskrankheit.....	99
9.3. "Vos mains ont versé le poison!" – Fremdeinwirkung im Überblick	106
9.4. Neues aus Arkadien – Furien.....	107
9.5. "La chaudière infernale" – Zauber und Gift.....	115
9.6. "Quanto fu grave, ohimè, la colpa mia" – die Qual des schlechten Gewissens	116
10. "Che brutta faccia" – explizite Figurencharakterisierung im Wahnsinnstext	123
10.1. Ebenen der Charakterisierung	123
10.2. Abgang nach rechts! – Beschreibungen im Nebentext	127
10.3. "Seine unvergnügte Seele quält das arme Hirn"– explizite Fremdcharakterisierungen .	131
10.4. "Addio cervello!" – explizite Selbstcharakterisierungen	134
10.5. "Con quegli occhi sbarrati!" – Art und Häufigkeit einzelner Merkmale der äußeren Wahnsinnscharakterisierung	136
10.6. Il pazzo perfetto – ein Idealtypus des Wahnsinnigen	140

11. Ohimé! Cruda sorte! – implizite Figurencharakterisierung im Wahnsinnstext	141
11.1. Die Sprache des Wahnsinns über die Jahrhunderte.....	144
11.2. "Hui, wie heißt wie heißt das Wort das Wort" – perseverierendes Sprechen.....	150
11.3. "Da oben ist der Himmel: ich will auf den Speicher." – sinnlose Äußerungen auf der Bühne.....	154
11.4. "– Ich will – ich will – ja wo – ist nur – die Fiedel" – Zeichensetzung in Wahnsinns-Texten.....	158
11.5. "Canta la cantatrice" – das zitierte Singen.....	161
12. "Eccola!" – zum Verhältnis der Geschlechter	171
13. "Zerreiße dermahlen die finstere Nachtschatten deines Gehirns" – am Ende des Wahnsinns	177
13.1. Auswege aus dem Wahnsinn: Genesung oder nicht?.....	177
13.2. "Der ist ein guter Arzt ders' faule Fleisch wek schneit" – der Arzt auf der Bühne	185
13.3. Die Oper geht ins 'Irrenhaus'	191
14. Ein Schlusswort zum Narren	197
15. Zusammenfassung und Ausblick.....	203

Teil 4 – Anhang

Anhang 1 – Literaturverzeichnis	213
Anhang 2 – Opernuraufführungen von 1600 bis 2000	233
Anhang 3 – Liste von rund 400 Opern mit Wahnsinnsszenen.....	233

Teil 1 – Die Wahnsinnsszene als Forschungsgegenstand

1. Ausgangslage und Fragestellung

Die Wahnsinnsszene in der Oper hat sich in den vergangenen Jahren zu einem eigentlichen Forschungsgegenstand entwickelt. Indikatoren der wachsenden Bedeutung sind – neben den publizierten Forschungsaufsätzen – beispielsweise die eigens geschaffenen Lexikoneinträge¹ oder auch die im Handel erhältlichen Tonträger, die unter dem Motto 'Wahnsinnsszenen in der Oper'² besonders eindrucksvolle Beispiele der Geisteszerrüttung präsentieren.

Die Forschungsliteratur setzt sich mit dem Thema traditionell aus mehreren wissenschaftlichen Blickwinkeln auseinander. Die Musikwissenschaft nähert sich den Wahnsinnsszenen entsprechend ihrem Fach beispielsweise über Interpretationen der musikalischen Charakterisierung³, die aber oft auch übergangslos mit Textinterpretationen verflochten sind. Die Psychologie, insbesondere die Musikpsychologie, beschäftigt sich – allgemein formuliert – mit den Auswirkungen von Musik auf die menschliche Psyche⁴. Die Psychoanalyse untersucht Wahnsinnsdarstellungen im Hinblick auf das Vorhandensein von neurotischen Konflikten und deren möglichen oder unmöglichen Lösungen; und vereinzelte psychiatrische Artikel beschäftigen sich mit dem Realitätsgehalt von Wahnsinnsszenen oder vergleichen aktuelle Darstellungen mit historischen Wahnsinnsvorstellungen⁵. Die Literaturwissenschaft schließlich konzentriert sich mit unterschiedlichen Fragestellungen auf den der Wahnsinnsszene unterlegten Text. Allen Blickwinkeln mehr oder weniger gemeinsam ist die Quelle in Form der zugrunde liegenden Partitur oder des Textbuches: das Libretto⁶. Die Untersuchungsebenen vermischen sich nicht selten: Eine Textstelle wird anhand ihrer musikalischen Umsetzung, eine Notensequenz aufgrund der begleitenden Worte interpretiert, oder eine psychologische Auslegung erfolgt aufgrund von Text und Musik gemeinsam. Problematisch bleibt in jedem Fall das eine Oper konstituierende komplexe Verhältnis von Text und Musik, das mit einem auf Monokausalität ausgerichteten Zugang immer nur unzulänglich zu erfassen ist.

¹ 'The new Grove Dictionary of Opera (1992): Stichwort 'madscene'. Reclams Opernlexikon (2001): Stichwort 'Wahnsinnsszene'; Lexikon der Oper (2002): Stichwort 'Wahnsinnsszene'.

² 'Mad Scenes' Label: Decca (Universal), ASIN: B00004T2FR / 'Madscenes' Label: EMI Classic (EMI), ASIN: B000002S9Y / 'Wahnsinnsszenen' Label: Nightingale (Universal), ASIN: B000025XXF / 'The Cruel Madness of Love' Label: Opera Rara, ORO4 2004.

³ z.B. Campana (2004); Döhring (1976); Dunn (1994); Freisinger (1999); Hurley (1996); Hadlock (2000); Kantack (1993); Kohlhaas (1978, 1981); Leopold (1991); McClary (1991); Parakilas (1983); Pipes (1990); Poriss (2001); Rieger (1996); Rosand (1992); Smart (1993); Smart (1995);.

⁴ hierzu z.B. Ebner (1995).

⁵ z.B. Floru (1974); Fustinoni (1996); Mastnak (1995); Verdeau-Paillès et al. (2005).

⁶ s. dazu ausführlich u.a. Gier (2000); Gier (1998(1; 2)); Nieder (2000); Fischer (1985); Christ (1985); Honolka (1979). Der Begriff 'Libretto' wird im Rahmen der folgenden Kapitel für alle Operntexte vom 16. bis zum 21. Jahrhundert als Synonym verwendet.

Gemeinsames Kennzeichen der meisten Aufsätze zum Opernwahnsinn ist eine häufig sehr schmale Datenbasis, auf die die jeweiligen Thesen gestützt werden. Grundlage ist fast immer eine beschränkte Anzahl von Opern, die zudem oft die gleichen Werke umfasst wie etwa *Lucia di Lammermoor*, *Il Pirata* oder *Linda di Chamounix*. Vielen dieser Arbeiten gemeinsam ist ferner ein Mangel an Belegen für bestimmte tradierte Annahmen – wie beispielsweise zur Häufigkeitsverteilung von wahnsinnigen Männern und Frauen in der Oper, zur Verteilung von Wahnsinnszenen über die Jahrhunderte oder zu den Gründen für Opernwahnsinn. Als Beispiel für eine solche tradierte Annahme sei hier die Definition der *Wahnsinnszene* aus dem 'Reclam Opernlexikon' genannt:

Wahnsinnszene. Gängige Szene vor allem in der Oper des 19. Jh.s, in der die Heldin/Sopran, seltener der Held/Tenor, der sich aus Schmerz meist sofort den Tod gibt (Ausnahmen z.B. in Donizettis *Maria Padilla*, *L'esule di Roma*, *Il furioso nell'isola di San Domingo*), den Verstand verlieren. Bekannteste Beispiele sind Donizettis *Lucia di Lammermoor*, *Anna Bolena*, Verdis *Macbeth*, *Hamlet* von Thomas. Im 20. Jh. finden sich Zeichen geistiger Zerrüttung bei den Hauptgestalten in *Elektra*, *Wozzeck*, *The Rake's Progress*. Vorübergehend ist der Wahnsinn in Donizettis *Linda di Chamounix*, Meyerbeers *Dinorah*, Bizets *Jolie fille de Perth*, Bellinis *I Puritani*.⁷

Wie in den folgenden Kapiteln ausführlich dargestellt – und korrigiert – werden soll, finden sich bereits im ersten Satz dieser Definition verschiedene Annahmen, die in der einschlägigen Literatur immer wieder von neuem kolportiert werden, die aber einer empirischen Überprüfung nicht standhalten. Auch der folgende Eintrag im 'Lexikon der Oper' zeigt einige implizit angenommene und oft wiederholte Mutmaßungen, deren Überprüfung aber bis heute aussteht:

Wahnsinnszene
Szene im Melodramma semiserio und serio, die den Wahnsinn meist einer weiblichen Protagonistin thematisiert. Initiiert wurde Dalayrac's *Nina ou la Folle par amour* [...] Die Protagonistinnen haben meist eine grosse Wahnsinnszene, eine geschlossene Nummer, deren musikalische Merkmale sich allerdings nicht grundsätzlich von anderen Nummern unterscheiden [...]⁸

In Lexikoneinträgen findet man häufig die implizite Annahme, dass es sich bei *der* Wahnsinnszene in der Oper um die 'gran scena' einer Heldin, v.a. des 19. Jahrhunderts, handeln müsse. Eine Annahme, die bereits in einzelnen Forschungsartikeln durch den Einbezug anderer Epochen und – wie in den folgenden Kapiteln dargelegt – durch die große Zahl männlicher Opernwahnsinniger widerlegt wird.

Das Fehlen einer einheitlichen Definition der 'Wahnsinnszene in der Oper' erschwert die Zuordnung einzelner Werke zu dieser Kategorie und ist auch Ursprung für eine gewisse Beliebigkeit der Interpretation von Opernwahnsinn, die im Einzelfall zu finden ist. Auch der an Beispielen reiche und reputierte Aufsatz von Willier im 'New Grove Dictionary of Opera'⁹ weist

⁷ Reclams Opernlexikon (2001): Stichwort 'Wahnsinnszene'. S. 7290.

⁸ Lexikon der Oper (2002). S. 779.

⁹ Willier (1992). S. 145.

gewisse Ungenauigkeiten auf. Für Willier gelten in seiner Definition der 'Wahnsinnsszene' Halluzinationen als ein Zeichen von Bühnenwahnsinn, wenn er schreibt:

[...] an operatic scene in which a character [...] displays traits of mental collapse, for example through amnesia, hallucination, irrational behaviour or sleepwalking.¹⁰

An späterer Stelle heißt es allerdings, Verdi habe außer der Schlafwandelszene in *Macbeth* keine eigentliche Wahnsinnsszene geschrieben, in mehreren Opern würden aber die Charaktere Störungen durch Träume, Visionen oder Halluzinationen erleben. Hier sind für Willier Halluzinationen nicht ein Element des Wahnsinns, wogegen sie in seiner Definition Teil des 'Rasens' sind.

Solche Ungenauigkeiten (bis hin zu Missverständnissen) sind auf nicht ausformulierte, implizite Definitionen von Opernwahnsinn zurückzuführen und beruhen auf einem Forschungskonsens, der sich bis zum heutigen Tag gehalten hat. Dieser besteht im Wesentlichen darin, Kennzeichen von Opernwahnsinn exemplarisch – oft aber nur anhand der *Lucia di Lammermoor* – herzuleiten. Worin die einzelnen Kriterien bestehen, wird selten explizit beschrieben und bleibt weitgehend im Dunkeln.

In den zumeist hermeneutisch ausgerichteten Zugängen sind hypothesengeleitete Analysen, die sich auf eine größere Menge von Beispielen stützen, selten¹¹. Fabbri weist indessen darauf hin, dass die Forschung zu Wahnsinnsszenen im Musiktheater auf mehr systematische Daten angewiesen sei:

From Strozzi and Saccati's *La finta pazzia* onwards, the theme of madness enjoyed a success in opera that appears almost uninterrupted for the rest of the seventeenth century. To be sure, we need more systematic data to evaluate fully the fluctuating fortunes of the theme, although the tradition does appear to be unbroken.¹²

Bislang fehlen Ansätze zu einer systematischen und deskriptiven Erforschung des Bühnenwahnsinns, die es erlauben, gängige Generalisierungen von Aussagen auf ein solides, empirisches Fundament zu stützen oder zu widerlegen.

Dieser Arbeit liegt eine eigene Materialsammlung von rund 400 in der Literatur erwähnten Wahnsinnsszenen zugrunde. Angesichts von zehntausenden uraufgeführten Opern in vier Jahrhunderten der Operngeschichte ist diese Sammlung gewiss noch weit von Vollständigkeit entfernt. Sie bildet gleichwohl eine recht komfortable Basis für eine explorative Datenanalyse, d.h. für eine systematische Suche nach Strukturen und Besonderheiten in einem zu bildenden Datensatz. Zweck dieser deskriptiv-statistisch ausgerichteten Datenanalyse ist einerseits, die bisher mehrheitlich subjektiven Kriterien für eine Definition der Wahnsinnsszene besser objektivieren zu können, andererseits eine Grundlage für spätere Arbeiten zu schaffen, die sich die Generierung inferenzstatistisch überprüfbarer Hypothesen zum Ziel setzen.

¹⁰ Willier (1992). S. 145.

¹¹ Als umfassend sind v.a. die Artikel von Fabbri (1995), Döhring (1976) sowie die Untersuchung von Willier (1976) zu nennen.

¹² Fabbri (1995). S. 176.

2. Zur Definition der Wahnsinnsszene

2.1. Was ist eine Wahnsinnsszene?

Wie eingangs erwähnt, gibt es keine einheitliche Definition der *Wahnsinnsarie* oder der *Wahnsinnsszene* in der Oper. In der aktuellen Forschungsdiskussion geschieht die Aufnahme bestimmter Szenen in die Kategorie 'Wahnsinnsszene' in erster Linie durch einen Konsens, ohne dass klar wird, was denn eine solche Szene konstituiert: Ist es der zugrunde liegende Text, die dramaturgische oder die musikalische Umsetzung eines Bewusstseinszustandes, die Interpretation des Betrachters, oder mal das eine, mal das andere, oder sind es alle Aspekte gemeinsam?

Grundlage der Opernszene ist zunächst eine Textstelle in einem Opernlibretto: geschriebenes Wort, manchmal ergänzt durch beschreibende Präzisierungen im Nebentext, z.B. der Landschaft, der Kleidung, des Gemütszustandes. Weiterer konstituierender Bestandteil ist die Musik, d.h. die musikalische 'In-Szene-Setzung' des geschriebenen Wortes. Dazu kommt die szenische Darstellung der Handlung durch Sänger und Statisten. Ein Bühnenbild verdeutlicht und/oder ästhetisiert die Umgebung des Geschehens. Wort und Ton bleiben feste Bestandteile, die den Interpreten beschränkten Spielraum für Veränderungen lassen. Die szenische Umsetzung aber ist eine Frage der Interpretation. Sie hat sich mit den jeweils zeitgemäßen Strömungen verändert und ist im vergangenen Jahrhundert zu einem eigenen Maßstab für die Beurteilung einer Opernaufführung herangewachsen.

Durch welche der aufgezählten Mittel Wort, Ton, Bühnenbild, szenische Darstellung und künstlerische Interpretation kann in einer Opernszene Wahnsinn dargestellt werden? Ausgangspunkt bleibt das geschriebene Wort. Der Held kann dem Zuschauer unmittelbar mitteilen: "Ich bin wahnsinnig geworden!", oder er kann durch unübliche Eingriffe in die Wort- oder Satzstruktur seinem gebrochenen Geist Ausdruck verleihen. Sollte er aus Gründen des fortgeschrittenen mentalen Zerfalls dazu selbst nicht mehr in der Lage sein, kann beispielsweise der umstehende Chor dem Zuschauer vermitteln: "Schaut, er ist wahnsinnig geworden." In Fällen, in denen der kommentierende Chor bei der Schlüsselszene aus Gründen der Dramatik nicht auf der Bühne steht, bleiben dennoch Mittel der Darstellung: Der Komponist kann eine einschlägige Szene dergestalt in Musik setzen, dass z.B. durch Aufbrechen der gängigen Strukturen einer Arie, durch schnelle Wechsel der Tempi, durch ungewöhnliche Orchestrierung große und/oder inadäquate Emotionen hörbar werden. Die szenische Darstellung wiederum erlaubt dem Sänger, unterstützt von der Inszenierung, seine mehr oder weniger ausgeprägten schauspielerischen Qualitäten zur Ausschmückung und Untermalung des Bühnenwahnsinns einzusetzen. Auch Licht und Schatten können die Dramatik einer Szene verdeutlichen.

Der Text bleibt aber konstantes und gängigstes Mittel der Information. So ist es unwahrscheinlich, dass eine beispielsweise in Chinesisch gesungene Wahnsinnsszene für den europäischen Zuschauer noch als solche erkennbar wäre.

In vielen Wahnsinnsszenen finden sich die unterschiedlichen Ausdrucksebenen zur Verdeutlichung des Bühnenwahnsinns vereint. Daneben gibt es aber auch Beispiele von Opernszenen, bei denen sich Text, Musik und Handlung ausdrucksstark widersprechen können oder bei denen beispielsweise nur die Musik den Wahnsinn andeutet. Eine solche nicht eindeutige Szene ist der in der Forschung zu Opernwahn oft diskutierte Gesang in Monteverdis Madrigalen *Il Lamento della Ninfa*. McClary behandelt in ihrem Aufsatz das Lamento als ein Beispiel für weibliche Wahnsinnsszenen. Sie bezeichnet das Verhalten der jungen Nymphe mit den folgenden Worten als zwanghaft:

The particular brand of madness generating the lament is that of obsession: the nymph is fixated on memories of a lover who has abandoned her – who has awakened her sexually and has left her with no outlet for that excess, no recourse but madness.¹³

In ihren weiteren Ausführungen begründet McClary den Wahnsinn der Nymphe ausschließlich mit musikalischen Argumenten; der Text lässt indessen offen, ob hier überhaupt Wahnsinn vorliegt oder nicht. Szenen, die in dieser Art und Weise unterschiedlichen Interpretationen unterworfen sind, werden im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter untersucht, sind aber im Gesamtverzeichnis der Wahnsinns-Texte aufgeführt.

Für die Entscheidung, ob eine Opernszene Wahnsinn darstellt oder nicht, ist also wesentlich, welche der besprochenen Aspekte der Wahnsinnsvermittlung einbezogen werden. Im Rahmen dieser Arbeit ist die Textvorlage einzige Grundlage der Entscheidung. Es werden weder musikalische noch dramaturgische Aspekte als Kriterien einbezogen. Die Textnähe der vorliegenden Untersuchung bringt es mit sich, dass die Texte zur numerischen Kategorisierung sozusagen positivistisch gelesen werden. Bei der Interpretation der Ergebnisse gilt es zu berücksichtigen, dass die Originaltexte einerseits im Kontext des jeweils historisch vorhandenen Wissens um psychische Krankheiten gesehen werden müssen, andererseits der historische Bedeutungsgehalt der Originaltexte aber infolge ihrer Zweckgerichtetheit als Vertonungsgrundlage zugleich in unterschiedlichem Ausmaß zugunsten der Ästhetisierung des Werkes geopfert werden musste.

2.2. Die Wahnsinnsszene in dieser Untersuchung

Als Wahnsinnsszenen im Opernlibretto gelten in der vorliegenden Untersuchung sämtliche Textstellen, die im Sinne der bisherigen Ausführungen eine oder mehrere der folgenden Bedingungen erfüllen¹⁴:

- (1) Explizit: Bejahende Verwendung des Begriffs 'Wahnsinn' oder seiner Synonyme im Haupttext in der jeweiligen Sprache.
- (2) Explizit: Bejahende Erwähnung im Nebentext in Form von Regieanweisungen und dergleichen.

¹³ McClary (1991). S. 86.

¹⁴ zu inhaltsanalytischen Techniken s. z.B. Mayring (2003) oder Fröh (2001).

- (3) Implizit: Ein ostentativ ungewöhnlicher Gebrauch von Sätzen und Wörtern, mit denen sich Wahnsinnige Ausdruck zu verschaffen pflegen (bzw. ein entsprechender Konsens darüber, dass sie dies so tun).
- (4) Implizit: Schlussfolgerung aufgrund zwingend erscheinender Textinterpretation. (Die Interpretation wird jeweils als solche benannt, um im Rahmen weiterer Untersuchungen entsprechende Relativierungen der Ergebnisse nicht zu verunmöglichen.)

Untersuchungsgegenstand sind ferner nicht nur die 'großen', gut erkennbaren Wahnsinnsszenen, sondern gegebenenfalls auch vorübergehende psychische Ausnahmezustände, Wahnerleben oder Visionen. Bestimmte Textstellen, die als Wahnsinnsszenen kategorisiert werden, sind in der Forschungsliteratur auch anderen Motivkomplexen zugeordnet, z.B. so genannten 'Beschwörungsszenen'¹⁵ oder 'Zauberszenen'¹⁶. Solche Mehrfachzuordnungen sind kein Ausschlusskriterium.

Eine Ausweitung der Definition von Wahnsinn muss für die frühe Oper des 17./18. Jahrhunderts gemacht werden. Damals wurden Wahnsinnsszenen im ästhetisierenden Sinne der Antike oft durch das allegorisch personalisierende Auftreten von 'Furien' charakterisiert. Diese Szenen werden ebenso in die vorliegende Untersuchung integriert wie vereinzelte Suizidszenen, denen ein bewusstseinsverändernder psychischer Ausnahmezustand vorausgeht – dies ganz im Sinne von Schikaneder, dem Librettisten von Mozarts Oper *Die Zauberflöte* (1791):

DIE DREY KNABEN *beyseite*:
 Wahnsinn tobt ihr im Gehirne
 Selbstmord steht auf ihrer Stirne¹⁷

Konzeptionen von Wahnsinn im soziokulturellen Umfeld wurden und werden laufend modernisiert. Damit gehen entsprechend veränderte Darstellungsweisen von Wahnsinn in der Literatur einher und bewirken über die Jahrhunderte eine sich ebenso verändernde Wahrnehmung psychischer Ausnahmezustände. Mit der fortschreitenden Psychologisierung des Menschen seit Beginn des letzten Jahrhunderts werden Wahnsinnsszenen zunehmend auf die Beschreibung von Symptomen reduziert. Dies erhöht den Interpretationsspielraum, muss aber auch als typische Charakterisierung einer bestimmten Epoche einbezogen werden.

Das konstituierende Kriterium für die vorliegenden Szenen ist also die wörtliche Erwähnung von Wahnsinn oder der implizite Schluss auf Wahnsinn aus einer Interpretation devianten Verhaltens. Natürlich gibt es verschiedene Szenen außergewöhnlicher Bewusstseinszustände, die nicht eindeutig sind. Grenzfälle mit zu breitem Interpretationsspielraum wurden nicht einbezogen, z.B. Henzes *Der junge Lord* (Bachmann, 1965), Mascagnis *Iris* (Illica, 1898) oder Verdis *Othello* (Boito, 1887). Die heutige Sichtweise, mit der Wahnsinn als ein Kontinuum der Bewusstseinszustände aufgefasst wird, als ein Alterationsstrahl von Gesundheit bis hin zur völligen Geistes-zerrüttung, kann bei einigen Szenen zu Diskussionen führen. Wo dies der Fall ist, d.h., wo der

¹⁵ Döring (1976). S. 283.

¹⁶ Heinel (1993).

¹⁷ Mozart: *Die Zauberflöte*. 27. Auftritt. S. 92.

Librettist den Wahnsinn nicht eindeutig mit Worten umrissen hat, werden die Gründe für einen Einbezug jeweils genannt.

Ausgeschlossen werden hingegen Werke, die nicht mehr im Rahmen eines übergreifenden Gattungsbegriffes der *Oper*, wie er weiter unten dargestellt wird, untergebracht werden können. Ausgeschlossen werden ferner Szenen, bei denen der Interpretationsspielraum nicht zwingend zu einer Deutung als Wahnsinn führt, sondern auch nicht pathologische Deutungen zulässt. Dies sind v.a. Szenen, in denen der Librettist nur starke Emotionen, z.B. Wut, Eifersucht, in Worte gesetzt, der Komponist aber die musikalische Umsetzung der Emotionen in Richtung Wahnsinn gestaltet hat.

Erstes Ziel der Untersuchung ist es, eine repräsentative Anzahl von Texten bereitzustellen, um den Aussagegehalt einer explorativen Analyse zu optimieren. Um eine so genannte 'anfallende Stichprobe' mit ihrer beschränkten Reichweite möglicher Aussagen zu vermeiden, darf die Auswahl nicht auf die bekanntesten oder am leichtesten zugänglichen Texte beschränkt sein. Gesucht wurden daher Erwähnungen von Wahnsinn in Nachschlagewerken und Forschungsaufsätzen, über Stichwortsuche in Primärtexten, elektronischen Nachschlagewerken, Bibliotheken und auf Opern-Chat-Seiten im Internet. Wichtige Ergänzungen erfolgten schließlich auch durch Expertenmeinungen. Von den – seit Beginn des 17. Jahrhunderts – mehr als 11'000 uraufgeführten Opern¹⁸ wurden mindestens 1'800 Zusammenfassungen im 'The New Grove Dictionary of Opera' (1991) elektronisch auf alle möglichen Synonyme von 'Wahnsinn' hin durchsucht.

Das Ergebnis dieser Recherche sind rund 400 Werke mit Opernwahnsinn. Für die explorative Datenanalyse wurde der Umfang der zu untersuchenden Texte auf insgesamt 193 Textstellen mit Wahnsinnsszenen eingeschränkt; die Zugänglichkeit der Librettotexte hat bei der Zusammenstellung eine Rolle gespielt. Bei rund 200 eingesehenen Textstellen war es nicht möglich, alle Originallibretti – sofern überhaupt vorhanden und als Textgrundlage zuverlässig – zu konsultieren¹⁹.

Die Auflistung sämtlicher in der Literatur gefundenen Erwähnungen von Wahnsinnsszenen in Anhang 3 ist mit möglichen Fehlern behaftet, da deren tatsächlicher Wahnsinnnsgehalt nicht überprüft werden konnte. Als verbindliche Texte gelten die 193 Wahnsinnsszenen aus insgesamt 172 Werken, die im Teil 2, in den Kapiteln 4 bis 7, genauer beschrieben werden. Auf ihnen basiert die Datenanalyse.

¹⁸ Diagramm s. Anhang 2 (zusammengestellt aus den Quelldaten: <http://www.operone.de>). Hingegen werden aus den Quelldaten auf <http://opera.stanford.edu/main.html> mehr als 23'000 Opern angegeben.

¹⁹ s. dazu auch Gier (1998(1)). S. 27ff., der u.a. den Mangel an zuverlässigen, kritischen Editionen thematisiert.

3. Die Kodierung der Wahnsinns-Texte

3.1. Das Kodiersystem

Grundlage der Datenanalyse ist ein Kodiersystem, das aus den vorliegenden Szenen zum Opernwahnsinn entwickelt wurde. Mit Hilfe dieses Kodiersystems sollen Gemeinsamkeiten und Strukturen der Texte herausgeschält werden. Das Kodiersystem enthält rund 70 Kategorien verschiedener Hierarchiestufen mit insgesamt über 22'000 Einträgen. Die folgenden zehn Kategorien bilden Hauptkategorien.

Tabelle 1: Hauptkategorien des Kategoriensystems

	Hauptkategorie
1)	Objektive Charakteristika
2)	'Art' des Wahnsinns
3)	Einteilung nach Jahrhunderten
4)	Psychopathologische Symptome
5)	Ursachen für Opernwahnsinn
6)	Explizite Figurencharakterisierung
7)	Implizite Figurencharakterisierung
8)	Mann oder Frau?
9)	Genesung oder Tod?
10)	Sonstige

Die Kategorien werden im Folgenden näher erläutert.

1) Objektive Charakteristika

Tabelle 2 zeigt die für die Analyse gewählte erste Gruppe von Kategorien, die sich unmittelbar den Originalangaben in den Quellen entnehmen lassen:

Tabelle 2: Kategorien aus den Originalangaben

Originaltitel	Werk- bezeichnung	Komponist	Librettist	UA Jahr	UA Ort
Die Liebe im Narrenhause	Komische Oper in zwey Aufzügen	Karl Ditters von Dittersdorf	Gottlieb Stephanie	1787	Wien

Deutscher Titel	Name des Helden	Stoff aus der Antike?	Stoff aus der Literatur?	Geschlecht	Sprachraum
dito	Albert	nein	nein	m	deutsch

2) 'Art' des Wahnsinns

Eines der wichtigsten Kriterien zur Kategorisierung von Wahnsinnsszenen ist die 'Art' des Wahnsinns. Tabelle 3 zeigt fünf unterscheidbare Kategorien, in die Opernwahnsinn eingeteilt werden kann. Von besonderem Interesse sind die Unterteilung in echten und unechten Wahnsinn (vorgetäuscht / für wahnsinnig erklärt), die besondere Rolle, die der Furienwahnsinn spielt, und die Fälle, in denen auf Wahnsinn geschlossen werden muss (interpretierter Wahnsinn).

Tabelle 3: 'Form' des Wahnsinns

Echter Wahnsinn	Unechter Wahnsinn	Furienwahnsinn	Interpretierter Wahnsinn	Sonstige
<i>Il Pirata</i> (Bellini)	<i>I pazzi per progetto</i> (Donizetti)	<i>Médée</i> (Cherubini)	<i>Erwartung</i> (Schönberg)	<i>Der Schatzgräber</i> (Schreker)

Die Zuteilung der Werke zu diesen Kategorien wird in den Kapiteln 4 bis 7 jeweils erwähnt und – wo erforderlich – näher erläutert. Die erste Kategorie 'Echter Wahnsinn' gründet auf der expliziten, im Text identifizierbaren Intention des Librettisten, nach der er beispielsweise den Protagonisten im Nebentext als wahnsinnig bezeichnet oder diesen sich selbst als verrückt charakterisieren lässt. Unter 'Unechter Wahnsinn' werden Helden subsumiert, die erkennbar vorgeben, verrückt zu sein, oder die bloß von Dritten für wahnsinnig erklärt werden. Da sich gezeigt hat, dass ein nicht zu vernachlässigender Anteil an Szenen den Wahnsinn mit allegorischen Darstellungen von Furien charakterisiert, wurde eine eigene Kategorie 'Furienwahnsinn' gebildet (s. dazu Kapitel 9.4). Die Kategorie 'Interpretation' betrifft v.a. Wahnsinnsszenen des 19. und 20. Jahrhunderts, in denen Librettisten nicht mehr auf die früher häufige explizite Terminologie der Art 'Du bist wahnsinnig' zurückgreifen, sondern nach und nach auf Umschreibungen und implizite Charakterisierungen umstellen – eine Eigenheit der Zeit, wie sich zeigen wird. Die Kategorie 'Sonstige' schließlich betrifft mit dem Wahnsinn eng verwandte Konstrukte für Bühnenfiguren, wie beispielsweise den Narren oder 'la vecchia pazza' (s. Kapitel 14).

3) Einteilung nach Jahrhunderten

Das Entstehungsjahr einer Oper spielt für viele Fragen der vorliegenden Untersuchung eine wichtige Rolle. Interessiert man sich für Entwicklungen, für Unterschiede zwischen Zeit- oder Stilepochen, so rückt die Frage, welche Art der zeitlichen Einteilung gewählt werden soll, ins Zentrum. Für statistische Untersuchungen ist die Entscheidung natürlich relevant, ob man z.B. das 18. Jahrhundert mit dem 20. Jahrhundert vergleichen will oder zwei musikalische Epochen wie z.B. den Barock mit 'Nationalen Schulen'.

Für die Wahl musikalischer Epochen spricht zunächst eine ins Auge springende Plausibilität: Musikepochen sind ja gerade gekennzeichnet durch – zumindest im statistischen Sinne – deutlich unterscheidbare Stilelemente, und es ist nahe liegend, eine solche Einteilung vorerst auch für Operntexte zu übernehmen. Bei der näheren Betrachtung zeigen sich indessen Probleme. Musi-

kalische Epochen stimmen nicht mit literarischen Epochen überein (untersucht werden ja Libretti, also *Texte*); der Stil eines Werkes muss nicht der Zeit, in der das Werk uraufgeführt wurde, entsprechen; Epochen überlappen sich gegenseitig; sie finden in verschiedenen Ländern zeitlich versetzt statt; das Werk von Komponisten und Librettisten umfasst oft mehrere Stilepochen; und schließlich erfolgen Definitionen und Grenzziehungen in der Forschungsliteratur keineswegs in einheitlicher Weise, sodass man sich für eine Variante unter vielen zu entscheiden hätte. In diesem Fall wird die opernhistorisch sicher stärkere Stringenz mit manchen Zuordnungsunsicherheiten bezahlt. Erschwerend kommt hinzu, dass – angenommen, man hätte sich für eine bestimmte Festlegung der Abfolge von Epochen entschieden – diese Epochen unterschiedliche Längen und Werkzahlen aufweisen und damit für numerische Vergleiche schlecht geeignet sind.

Aber auch die Einteilung in Jahrhunderte oder Teile davon hat zunächst augenscheinliche Mängel. Dem Vorteil einer eindeutigen Zuordnung eines Werkes zu einem Jahrhundert steht der Nachteil einer gewissen magischen Überhöhung des Zehnersystems und seiner runden Zahlen als Trennkriterium gegenüber. Denn es gibt ja keine unmittelbare Veranlassung dazu, runden Daten (1700, 1800, ...) auf diese Weise eine besondere Bedeutung zu verleihen und damit einem eventuellen Unterschied zwischen einem Werk aus dem Jahre 1799 und einem aus dem Jahre 1801 potenziell mehr Gewicht zu geben als einem Unterschied zwischen Werken von 1759 und 1761.

Dass gleichwohl die Einteilung nach Jahrhunderten gewählt wurde, ist Ergebnis einer Abwägung aller Vor- und Nachteile. Für die Zwecke einer explorativen Datenanalyse in einem Gebiet, in dem eine solche zum ersten Mal in der hier dargestellten Weise erfolgt, ist es für spätere Variierungen und Modifizierungen heikler Kriterien vorteilhafter, zunächst zwar weniger stringente, dafür eindeutige, 'objektive' Kategorien (Jahrhunderte) zu wählen statt umgekehrt stringente, dafür aber unscharfe und umstrittene Kategorien (Epochen).

4) Psychopathologische Symptome

Der interdisziplinären Ausrichtung der Studie folgend, interessieren Zusammenhänge zwischen den Wahnsinnscharakterisierungen in der Oper mit psychopathologischen Symptomen, die in modernen psychopathologischen Klassifikationssystemen aufgelistet werden. Tabelle 4 zeigt neun Kategorien, zu denen in Kapitel 8 Bezüge hergestellt werden sollen.

Tabelle 4: Psychopathologische Kategorien einzelner Symptome

Bewusstseinsstörungen	Orientierungsstörungen	Gedächtnisstörungen	Formale Denkstörungen	
Wahn und Wahnhinhalte	Sinnes-täuschungen	Ich-Störungen	Störungen der Affektivität	Störungen des Antriebs

5) Ursachen für Opernwahnsinn

Als Nächstes interessiert die Frage nach den Ursachen, die der Librettist 'seinem' Opernwahnsinn zugrunde legt. Aus der Zusammenstellung der Gründe lassen sich zwölf Kriterien entwickeln (s. dazu Kapitel 9).

Tabelle 5: Ursachen für Opernwahnsinn

ist bereits wahnsinnig	kein Grund angegeben	für wahn-sinnig erklärt	vorgespielter Wahnsinn	enttäuschte Liebe	Tod des Geliebten
<i>Charles VI</i> (Halévy)	<i>Der Schatzgräber</i> (Schreker)	<i>Le Prophète</i> (Meyerbeer)	<i>I pazzi per progetto</i> (Donizetti)	<i>Roland</i> (Piccinni)	<i>Die tote Stadt</i> (Korngold)

Eifersucht	Vater-Tochter-Beziehung	Einnahme von Gift	Wahnsinn durch Zauber	Wahnsinn durch Furien	Schuld/Mord
<i>Roland</i> (Piccinni)	<i>L'Agnese</i> (Paër)	<i>Il Bajazet</i> (Gasparini)	<i>Atys</i> (Lully)	<i>Roland</i> (Piccinni)	<i>Le Délire</i> (Berton)

Eine Besonderheit ist eine oft anzutreffende Multikausalität für die Genese von Wahnsinn. So kann der Grund für die allegorische Heimsuchung eines Helden durch Furien in der Eifersucht nach dem Verlust der Geliebten liegen (s. Piccinnis *Roland*).

6) Explizite Figurencharakterisierung

Die Kategorien in diesem Bereich entstanden aufgrund der folgenden Fragen: 'Auf welchen Ebenen des Textes fügte der Librettist Anmerkungen zum Bühnenwahnsinn ein?', 'Wie sehen explizite Charakterisierungen wahnsinniger Opernheldinnen und -helden konkret aus?' und 'Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich finden?'. Eine erste Einteilung gliedert die Beschreibungen zu Wahnsinn vor dem theoretischen Hintergrund der literaturwissenschaftlichen Dramenanalyse²⁰ in drei Kategorien:

Tabelle 6: Kategorien für die explizite Figurencharakterisierung

Beschreibungen im Nebentext	Explizite Fremd-charakterisierungen	Explizite Selbst-charakterisierungen
<i>Kniet nieder mit allen Zeichen des Wahnsinns.</i> <i>Penthesilea</i> (Schoeck)	"die Vernunft hat sie aufgegeben" <i>Nina ossia La pazzia per amore</i> (Paisiello)	"I am mad, quite mad, Yes I went mad." <i>Miss Havisbam's Wedding Night</i> (Argento)

²⁰ Fricke/Zymner (1996). S. 163ff.

Auf der Basis der vorliegenden Textstellen entwickelten sich die folgenden Kriterien, mit denen die Schilderungen von Aussehen und Verhalten in folgende Einzelaspekte unterteilt werden konnten:

Tabelle 7: Einzelaspekte zur Charakterisierung von Opernwahnsinn

Augen	Kleider	Gesicht	Haar	Lachen
"seine Augen glühen"	"seine Kleider zerreißend, die nun in Fetzen von ihm hängen"	"ihr Gesicht ist bleich"	"les cheveux en désordre"	"mit einem zer-reissenden Lachen"
<i>Ino</i> (Reichardt)	<i>Maschinist Hopkins</i> (Brand)	<i>Jone</i> (Petrella)	<i>Charles VI</i> (Halévy)	<i>Le Délire</i> (Berton)

Zittern	Singen	Sprechweise	Weinen	Schreien
"welch ein Zittern und Entsetzen ergreift mich"	"he sings in a tone almost like prolonged sobbing"	"quel changement s'opère dans sa voix!"	"avec des sanglots convulsifs"	"er stösst einen langgezogenen Schrei aus und wankt aus dem Raum."
<i>Scylla et Glaucus</i> (Leclair)	<i>Peter Grimes</i> (Britten)	<i>Masaniello</i> (Carafa)	<i>Les Troyens</i> (Berlioz)	<i>Bomaro</i> (Ginastera)

7) Implizite Figurencharakterisierung

Ziel ist hier die Erfassung und Beschreibung der impliziten Charakterisierungen im Text, d.h. möglicher sprachlicher Gemeinsamkeiten und Auffälligkeiten der Wahnsinns-Texte auf der formalen und der inhaltlichen Ebene. Die folgende Tabelle zeigt drei Kategorien, die sprachlichen Wahnsinn auf der formalen Ebene unterteilen:

Tabelle 8: Kategorien für implizite Wahnsinnscharakterisierungen auf der formalen Ebene

Auffällige Wortwiederholungen	Wort- und Satzverstmmelungen	Abweichende Zeichensetzung
"ich euch ich euch euch euch euch euch"	"[u e a] LUCEVA [i e a] LICHEVA [i e a] MICHEVA"	"Da liegt – ja Einer ihr guten Leute – da liegt ja – – ein Toter – – – ."
<i>Lear</i> (Reimann)	<i>Donnerstag aus Licht</i> (Stockhausen)	<i>Die Gezeichneten</i> (Schreker)

Auf inhaltlicher Ebene sind es die folgenden Kategorien, die als Hinweise auf einen zerrütteten Verstand gewertet werden:

Tabelle 9: Kategorien für sprachliche Wahnsinnscharakterisierungen auf der impliziten Ebene

Wirres Sprechen	Sinnlose Äußerungen	'Zitiertes Singen'	Reden in Fremdsprache	Affekt-ausrufe
"Ach, seht ihr nicht die Wolken, die in meinen Kopf ziehen?" <i>La Didone</i> (Cavalli)	"Bachstelze, Buchfink, Gans, Kernbeißer, Schleiereule, Wiesenpieper" <i>La finta pazza</i> (Sacchi)	"Là, là, là, rà, là, lè, rà, là, là, là, là, là" <i>Agnese</i> (Paër)	"Calimera, Calispera, Calispera, Calimera. Agatonion, Demonion, Pederaticon, Socraticon." <i>Il Socrate immaginario</i> (Paisiello)	Ohimè! ²¹

8) Mann oder Frau?

Dieses Kapitel ist dem numerischen Verhältnis von Männern und Frauen in Bezug auf Bühnenwahnsinn gewidmet und geht einigen tradierten Forschungsmeinungen nach. Dabei wird zu verschiedenen Kategorien jeweils der Anteil an weiblichen und männlichen Protagonisten verglichen.

9) Genesung oder Tod?

Die Frage, ob Opernhelden von ihrem Wahnsinn genesen oder nicht und auf welche Weise sie das tun, führt zu den folgenden sechs Kategorien:

Tabelle 10: Kategorien zur Genesung oder zum Tod nach einer Wahnsinnsattacke

Keine Heilung	Tod	Spontanheilung	Liebesheilung	Zauberheilung	Heilung durch Lied
<i>Il Pirata</i> (Bellini)	<i>Masaniello</i> (Carafa)	<i>Les Cloches de Corneville</i> (Planquette)	<i>La pazza per amore</i> (Coppola)	<i>Il ritorno di Columella</i> (Fioravanti)	<i>Astorga</i> (Abert)

10) Sonstige

Drei spezielle Kategorien bilden: der Arzt auf der Bühne, das 'Irrenhaus' sowie der Narr, eine häufig in der Oper vorkommende Figur, die eng mit Wahnsinn verknüpft ist.

²¹ In fast jeder Oper zu finden.

3.2. Formale Aspekte und Einschränkungen

Die meisten Aussagen dieser Arbeit sind gruppenspezifischer Natur, d.h., sie umfassen zunächst nicht mehr als die Menge der herangezogenen Texte. Eine Repräsentativität der untersuchten Wahnsinns-Texte im Sinne einer statistischen 'Stichprobe' kann nicht gewährleistet werden; dies nicht so sehr aufgrund des Kollektiv-*Umfangs*²² (172 untersuchte Werke bei einer vermuteten 'Population' von weit über 11'000 Werken), sondern vielmehr aufgrund der Kollektiv-*Auswahl*, die mit Zugriffsproblemen behaftet ist. Generalisierungen über die untersuchten Szenen hinaus sind damit grundsätzlich problematisch und auch nicht intendiert, wenn auch solche in einzelnen Fällen wohl gefahrlos möglich wären. Zumindest können sie heuristisch als Indikatoren für erste Hypothesen dienen, die es in einer inferenzstatistischen Untersuchung hinsichtlich möglicher Zusammenhänge aufzustellen gälte. Auf diese Einschränkungen soll im Sinne der Lesbarkeit im weiteren Text nicht jedes Mal hingewiesen werden. Vergleichende Aussagen wie beispielsweise 'Veränderungen über die Jahrhunderte' gelten zunächst lediglich für das hier untersuchte Kollektiv von 172 Opern.

In den folgenden Kapiteln werden die erwähnten Werke jeweils mit Komponist, Librettist und dem Jahr der Uraufführung genannt. In den seltenen Fällen, in denen eine überarbeitete Fassung einer Oper herangezogen wurde, wird diese Version genannt.

In Bezug auf die Begriffe der Psychopathologie wird folgende Unterscheidung getroffen: Innerhalb des Kapitels 8 'Psychopathologische Symptome in der Oper' werden fachspezifische Begriffe der heutigen Psychopathologie verwendet. In den übrigen Kapiteln steht eine größere Nähe zur umgangssprachlichen Terminologie im Vordergrund: Begriffe wie 'Wahnsinn', 'wahnsinnig', 'geisteskrank' etc., die in den Libretti erscheinen, sollen – auch wenn sie heute sozialpolitisch nicht mehr korrekt sind – weiterhin als Überbegriffe für psychische Störungen dienen. So wird beispielsweise der heute problematische Begriff 'Irrenhaus' beibehalten, wenn er im Libretto in dieser Form auftritt.

Der psychopathologische Aspekt psychischer Störungen auf der Opernbühne wird, wie erwähnt, außerhalb des speziellen Kapitels 8 nicht zur Interpretation der Szenen herangezogen. Das Thema Opernwahnsinn erstreckt sich über vier Jahrhunderte, was eine ahistorische Perspektive wenig aufschlussreich erscheinen lässt; in dieser Arbeit interessiert nicht so sehr, ob Wahnsinnsdarstellungen aus dem 17. Jahrhundert klinische Aktualität haben oder nicht, ebenso wenig eine 'ferndiagnostische' Deutung des Wahnsinns in alten Texten anhand neuer Theorien. Das Interesse zielt vielmehr darauf, den Bühnenwahnsinn im jeweiligen Kontext seines Jahrhunderts zu erfassen.

Übersetzungen in dieser Arbeit erheben keinen Anspruch auf Professionalität oder gar ästhetischen Wert. Sie dienen allein dazu, im Sinne einer möglichst wörtlichen Wiedergabe, einer so

²² Der Begriff 'Stichprobe' ist gemäß Bortz (1993, S. 28) für das Gebiet der Inferenzstatistik reserviert. Im Rahmen der vorliegenden deskriptiv-statistischen Arbeit wird stattdessen – ebenfalls gemäß Bortz (1993, S. 28) – der Begriff 'Kollektiv' verwendet.

genannten Interlinearversion, Wahnsinnscharakterisierungen vom Text her verständlich zu machen. Auf Mehrdeutigkeiten wird in der Regel nicht eingegangen. Wo immer möglich, werden im Bedarfsfall historische Übersetzungshilfen zu Rate gezogen. Es konnte damit nicht Zweck der Übersetzungen sein, einen allfällig verborgenen Symbolcharakter der Texte und/oder zeitgenössische Anspielungen zu berücksichtigen.²³

Die Platzierung des Komponisten an erster und des Librettisten an zweiter Stelle folgt der Tradition und dem Umstand, dass Operntitel gewöhnlich mit Komponisten assoziiert werden und nicht mit Librettisten, auch wenn im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine umgekehrte Reihenfolge durchaus denkbar gewesen wäre.

Ein grundlegendes Ziel bei der Entwicklung des Kodiersystems war die größtmögliche Vermeidung von Kategorien, die auf Interpretationen beruhen. Die überwiegende Mehrzahl von Kategorien – wie z.B. 'Mann/Frau', 'Tod', 'Suizid' oder 'Gifteinnahme' – ist in dieser Hinsicht unproblematisch. Wo indessen Interpretationen manchmal unumgänglich sind – wie etwa bei den Kriterien 'Moralische Bewertung des Helden' oder 'Grund des Wahnsinns' –, werden die darauf gestützten Kategorisierungen jeweils explizit als solche gekennzeichnet. Ebenfalls wurde in diesen Fällen im Sinne einer Interrater-Reliabilität stichprobenweise eine Überprüfung der Zuordnungen durch eine weitere Person durchgeführt.

Angesichts der großen Zahl von 172 Wahnsinns-Texten musste in vielen Fällen auf die Konsultation gegebenenfalls vorhandener Originallibretti verzichtet werden, und die Aussagen basieren stattdessen auf Partituren oder Klavierauszügen. Dies schafft keine vollkommen heterogene Textvorlage, was v.a. im Kapitel 11 – 'Implizite Charakterisierungen im Text' – zu leichten Auswertungs- und Interpretationseinschränkungen führt.

Generalisierende Aussagen über die Wahnsinnsszene in der Oper können aufgrund der vorliegenden Untersuchung nur beschränkt gemacht werden. Dieser erste Schritt einer explorativen Datenanalyse ist nur teilweise hypothesengeleitet, und in keinem Fall wird eine zugrunde liegende Hypothese geprüft. Aus diesem methodischen Grund beschränken sich Aussagen, auch wenn sie aus sprachlichen Gründen allgemein formuliert werden, vorerst auf die untersuchten 172 Werke.

²³ s. dazu z.B. Donington (1990); Honolka (1978); Micke (1998).

Teil 2 – Die Wahnsinnsszene in 172 Opern

In den folgenden vier Kapiteln sollen die als Texte vorliegenden Wahnsinnsszenen im Rahmen ihrer Entstehungsgeschichte vorgestellt werden. Zu Beginn jedes Kapitels gewährt eine tabellarische, chronologische Auflistung den Überblick. Im Anhang 3 findet sich eine Zusammenstellung aller rund 400 Wahnsinnsszenen, die in Form von Erwähnungen in der Literatur gefunden wurden.

4. Lustiger Wahnsinn – die Wahnsinnsszene des 17. Jahrhunderts

Viler Gehirne gehet mit Aberwitz schwanger
Draghi: *Die Nörrische Abderiter*. S. 21

4.1. Die Bühne wird vorbereitet – die Geburt der Oper

Bereits in der Antike bestehen unterschiedliche diagnostische und ätiologische Erklärungsansätze für geistige Ausnahmezustände. So beschreiben beispielsweise Dichter ihre Helden als abhängig von der Schicksalsfügung oder von den Göttern und deren Helfershelfern (z.B. Euripides, Sophokles, Homer). Anhänger der empirisch orientierten Beobachtung hingegen gehen von einem weitgehend somatischen Modell der Geisteskrankheiten aus (z.B. Hippokrates, Galen, Soranus von Ephesus), und die Philosophen propagieren das Modell einer dualistischen Leib-Seele-Beziehung (z.B. Platon, Aristoteles). Diese unterschiedlichen Erklärungsansätze haben sich über Jahrhunderte bis in unsere Zeit gehalten.

Auch die mittelalterliche Wahnsinnsauffassung bedient sich unterschiedlicher Erklärungsmodelle. Zu dem bekannten Ungleichgewicht der Körpersäfte der "Humoralisten im Gefolge von Hippokrates und Galen"²⁴, der moralisch begründeten Bestrafung durch Gott (in der Antike durch *Götter*) kommen neu die teuflische Eingebung sowie der Hexenwahnsinn hinzu.

Besteht in der Zeit der Renaissance noch eine enge sich gegenseitig bedingende Beziehung zwischen der Vernunft und der Torheit, so findet im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts eine völlige Loslösung des Wahnsinns von der Vernunft statt: Vernunft ist nur mehr in gänzlicher Abwesenheit von Wahnsinn möglich. Mit der philosophischen Revolution des Rationalismus, mit dem Erstarken einer bürgerlichen Ordnung und absolutistischer Regierungen beginnt Mitte des 17. Jahrhunderts die systematische Ausgrenzung des Irrationalen, des Abweichenden und

²⁴ Ackerknecht (1967). S. 36.

Randständigen und damit die Bewertung von Wahnsinn mittels moralischer Kriterien. Diese neue Bewertung betrifft aber nicht nur geistige Verwirrung und Torheit, sondern zunehmend auch weitere Laster wie beispielsweise Müßiggang. Die Auswirkungen dieser Trennung von Wahnsinn und Vernunft auf die Geisteskranken, die Armen und die moralisch Verwerflichen der Zeit zeigen sich in unerfreulichem Ausmaß: Die Randständigen werden zunehmend aus einer von Vernunft und Moral geprägten Gesellschaft ausgegrenzt. Nach Foucault geht die kategorische Verneinung einer Verknüpfung von Wahnsinn mit Krankheit so weit, dass der Wahnsinn in die moralische Nähe des Bösen, des Verbrechens gerückt wird²⁵. Wahnsinnige werden in denselben Anstalten interniert wie Arme, Randständige, Diebe und Mörder.

In der Literatur tritt die Wahnsinnsszene gemäß Döhring in der elisabethanischen und nach-elisabethanischen Epoche "zum ersten Male in der Geschichte des europäischen Theaters als etablierter Typus in größerer Zahl in Erscheinung"²⁶. Nach den dramatischen, in ihrer Endgültigkeit hoffnungslosen Wahnsinnsszenen des 16. Jahrhunderts bei Shakespeare und Cervantes nimmt zu Beginn des 17. Jahrhunderts der Wahnsinn in der Literatur eine neue Stellung ein. Er ist nicht mehr dramatischer Höhepunkt einer Entwicklung, sondern nur noch Bestrafung für moralische Verwerflichkeit oder kommt als kurzfristige Entrückung, als Retardierung oder Peripetie im Dramenverlauf vor.

Das 'Schäferspiel', die 'Pastorale' der Renaissance, ist der musikalische Vorläufer einer Ende des 16. Jahrhunderts entstehenden neuen Gattung, der Oper. 1585 findet sich im gehobenen gesellschaftlichen florentiner Kreis des Grafen Bardi di Vernio eine Gruppe von Musikern, Sängern und Gelehrten unter dem Namen 'Camerata' zusammen, die sich das hohe Ziel setzt, das antike Theater musikalisch zu neuem Leben zu erwecken. Dies soll dadurch erreicht werden, dass die im Schäferspiel bis anhin nicht gesungenen, sondern gesprochenen Textpassagen zwischen den Chorgesängen ebenfalls vertont werden. Die Mitglieder der Camerata verbinden diese Forderung mit dem ästhetischen Anspruch, dass einerseits die musikalische Umsetzung der Dramaturgie des Textes folgen soll, andererseits der nunmehr gesungene Text vom Publikum verstanden werden müsse. Zwei Mitglieder der Camerata, der Lyriker und Tasso-Schüler Rinuccini und der Komponist Peri, sind die Schöpfer des ersten Werkes dieser neuen Gattung, *La Dafne*, das vermutlich 1597 in Florenz uraufgeführt wurde und heute nur in Fragmenten erhalten ist.

Rinuccini war in seiner Zeit – u.a. auch am Hof des französischen Königs Heinrich IV. – Spezialist für die literarische Verklärung der Schäferwelt²⁷. Seine Hauptleistung an der Geburt der Oper ist aber gemäß Schreiber (1988) die 'Mythenklitterung', die er in seinem Libretto zu Peris *Euridice* (UA: 1600) vornimmt.

Er [Rinuccini] formte nämlich den Orpheus-Mythos so um, daß er fortan das kulturelle Harmoniebedürfnis einer italienischen Hofgesellschaft nicht stören konnte, indem er das Ende der

²⁵ Foucault (1973). S. 132ff. S. dazu Dörner (1999).

²⁶ Döhring (1976). S. 280.

²⁷ Schreiber (1988). S. 21.

Orpheus Sage als 'glückliches sich nach Eurydike umschauen und trotzdem auf ewig vereint sein', formulierte.²⁸

Es gibt unterschiedliche Meinungen darüber, welches Werk als erste Oper gelten soll. So vertritt beispielsweise Braun die Vorrangstellung von Monteverdis *L'Orfeo* (Striggio, 1607):

Zu Recht gilt der Orfeo als die erste *eigentliche* Oper: Dem älteren Musik-Pastorale fehlte der Konflikt, dem Musik-Antipastorale die Handlung.²⁹

Schreiber hingegen bezeichnet neben Cavalieris Mysterienspiel *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600) die beiden *Euridice*-Vertonungen von Peri (1600) und Caccini (1602) als "die ersten überlieferten Opern"³⁰ und später in einem anderen Zusammenhang als "die ersten beiden Erscheinungsformen der Oper"³¹. Der 'Grove Dictionary of Music and Musicians' (2001) schließt sich dieser Aussage an, wenn er die *Euridice* das erste Monument der Operngeschichte nennt:

The *Euridice* of Peri and Rinuccini [...] stands as the first monument of operatic history (though Caccini's setting of the same libretto [...] was in fact published first).³²

Für das nur in Fragmenten überlieferte Werk *Dafne* von Peri und Rinuccini als historisch erste Oper votieren Loewenberg³³, Donington³⁴ und Honolka³⁵. Als 'den Opern-Urknall'³⁶ bezeichnet Schreiber Monteverdis *Orfeo*, was diesem Werk in der Geschichte des Musiktheaters, wenn nicht in historischer, so doch in qualitativer Hinsicht, wieder eine Vorrangstellung gibt.

Diese unterschiedlichen Einschätzungen beruhen wohl auf unterschiedlichen Beurteilungsebenen, wie beispielsweise einem vorausgesetzten ästhetischen Anspruch oder dem Ausschluss von Werken, deren Partituren verloren gegangen sind, wie etwa die bereits erwähnte *Dafne*, von der nur der Text erhalten geblieben ist.

Sind in der Frühzeit der Oper die Darbietungen von Musikdramen noch ausschließlich gehobenen Kreisen an den Höfen von Mantua, Florenz und Rom vorbehalten, so werden sie in der Folge in Straßentheatern und auf öffentlichen Plätzen bald auch dem Volk zugänglich. 1637 wird in Venedig das erste für das Volk zugängliche 'Opernhaus' eingeweiht. Damit beginnt eine neue Phase der Geschichte des Musikdramas, die – mit Blick auf das weniger anspruchsvolle Publikum – nach einer Veränderung der bis anhin meist gehobenen und der Antike entlehnten Thematik verlangt. Um fast dieselbe Zeit, nämlich 1641, betritt der Wahnsinn die Opernbühne. Und dies nicht etwa zaghaft und in kleinen Schritten, sondern gleich als Hauptdarsteller und Schlagender des Taktstocks.

²⁸ Schreiber (1988). S. 22.

²⁹ Braun (1981). S. 81. (Hervorhebung E.H.).

³⁰ Schreiber (1988). S. 31.

³¹ Schreiber (1988). S. 64.

³² The Grove Dictionary of Music and Musicians (2001). Bd. 18. S. 420. Auch Bianconi (1992) ist dieser Meinung.

³³ Loewenberg (1955): Spalte 1.

³⁴ Donington (1990). S. 27.

³⁵ Honolka (1976). S. 35.

³⁶ Schreiber (1988). S. 64. Auch Bermbach (1992, S. 15) schließt sich dieser Meinung an.

4.2. Die Opern im Überblick

Die in der Tabelle 11 aufgeführten 18 Werke mit 20 Wahnsinnsszenen aus dem 17. Jahrhundert werden im Folgenden genauer vorgestellt. Unterschiedliche Quellen nennen für den Zeitraum mindestens weitere 36 Opern, die Wahnsinnsszenen enthalten sollen (s. Anhang 3).

Tabelle 11: Übersicht über Thematisierungen des Wahnsinns im Musiktheater des 17. Jahrhunderts

UA	Ort	Oper	Komponist	Antiker Stoff?	Geschlecht	Tod	Kodierung des Wahnsinns*
1641	Venedig	La finta pazza	Sacراتي	✓	w		UW (VAR)
1641	Venedig	La Didone	Cavalli	✓	m		EW
1641	Venedig	La ninfa avara	Ferrari	✓	w		EW
1643	Venedig	L'Egisto	Cavalli	✓	m		EW
1647	Paris	Orfeo	Rossi	✓	m	†	EW+F
1648	Venedig	Giasone	Cavalli	✓	m/w ³⁷		UW (VAR)
1666	Venedig	Pompeo Magno	Cavalli		w		VAR
1669	Venedig	Coriolano	Cavalli	✓	m		UW
1675	Wien	Die N�rrische Abderiter	Draghi	✓	m/w		EW
1676	Paris	Atys	Lully	✓	m	†	EW+F
1677	Venedig	Helena rapita da Paride	Freschi	✓	w		UW
1677	Venedig	Totila	Legrenzi		m		EW
1684	Venedig	Falaride tiranno d'Agrigento	Bassani	✓	m		UW
1685	Paris	Roland	Lully		m		EW+F
1686	Venedig	Didone delirante	Pallavicini	✓	w		EW
1688	Venedig	Carlo il Grande	Gabrielli		m		EW
1691	Hannover	Orlando generoso	Steffani		m		EW
1693	Paris	Médée	Charpentier	✓	m	†	VAR+F

* EW = echter Wahnsinn, UW = unechter Wahnsinn, F = Furien, VAR = Sonstige (Narr, 'la pazza' etc.). Doppelkodierungen einer Rolle beispielsweise als echter Wahnsinn und mit vorkommenden Furien werden mit einem Pluszeichen (EW+F) angegeben. Bei mehreren Wahnsinnsrollen in einer Oper ist die Kodierung der zweiten Rolle in Klammer angegeben.

Als Erstes fällt bei diesen Wahnsinnsszenen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf, dass in 14 der 18 Werke Stoffe aus der antiken Mythologie vertont sind (Spalte 5). Ferner werden doppelt so viele Männer wie Frauen wahnsinnig (Spalte 6, s. dazu auch Kapitel 12). Es ist selten, dass als Folge der Wahnsinnsattacke der Held oder die Heldin zu Tode kommt, wie die Spalte 7 zeigt: Nur gerade drei Protagonisten (Aristeo aus Rossis *Orfeo*, Atys aus Lullys gleichnamiger Oper sowie Creon in Charpentiers *Médée*) sterben, sie entleiben sich gar selbst, dies aber damals noch hinter der Bühne. Der Zuschauer erfährt durch einen Botenbericht die Einzelheiten der grausigen Tat, so beispielsweise durch Cleone in Charpentiers Oper *Médée* (Corneille, 1693):

³⁷ Es handelt sich um zwei Personen, die wahnsinnig sind oder für wahnsinnig erklärt werden.

CLEONE.
 Dans ce malheur extrême,
 Chacun s'est empressé de luy prêter secours.
 Le Roy dans ce moment a terminé ses jours,
 Du mesme fer il s'est percé luy-même.³⁸

Ein Blick auf die zweite Spalte der Tabelle 11 zeigt, dass 12 der 18 Wahnsinnsopern in Venedig uraufgeführt worden sind. Daraus kann allerdings nicht unbedingt geschlossen werden, dass v.a. die venezianische Oper Wahnsinn inszenierte. Es ist auch denkbar, dass diese Werke lediglich bekannter und/oder zugänglicher geblieben sind und dadurch die Auswahl im Rahmen der Recherche beeinflusst wurde. Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass Venedig die Geburtsstätte der Wahnsinnsszene ist, wie auch Steinbecks³⁹ aufschlussreiches Schema zu den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der frühen italienischen Opernstädte verdeutlicht:

Tabelle 12: Charakteristische Gestaltungskriterien der frühen italienischen Oper nach Steinbeck

Florenz	Venedig	Rom	Neapel
a) Publikum/Bezugsgruppe			
Aristokratie	Bürgertum	Kirche/Gemeinde	Aristokratie
b) Anlass			
Akademie	Karneval	Kirchenfest	Stagione/Hoffest
c) Träger			
Mäzen	Unternehmer (Konkurrenz)	Kardinäle	Mäzen/Abonnement
d) Realitätscharakter			
Ästhetik	Unterhaltung	Moral	Ethos

Aus dieser Darstellung wird ersichtlich, dass sich zu Beginn der Operngeschichte allein Venedig mit seinen Inszenierungen dem Bürgertum und damit dem Volksgeschmack geöffnet hat, und zwar v.a. während des Karnevals, der traditionsgemäß prädestiniert ist für Narrentum und damit auch für Wahnsinn auf der Bühne. Bezeichnend ist der Umstand, dass alle in Venedig aufgeführten Opern die Wahnsinnsszene als komische Einlage vorgesehen haben, auch wenn sie ansonsten dramatischen Charakter zeigen. Es ist anzunehmen, dass die Inszenierung von Wahnsinnsszenen von Venedig ausgehend auf die anderen Städte übergrieff.

³⁸ Charpentier: *Médée*. S. 73.

³⁹ Steinbeck (1993). S. 123f. Hier nur in Auszügen wiedergegeben.

4.3. Wahnsinn: Vom Schauspiel zur Oper – der Beginn des 17. Jahrhunderts

Auch wer kein regelmäßiger Opernhausbesucher ist, kennt die einschlägigen Bühnenszenen, in denen eine emotional aus dem Gleichgewicht gebrachte Koloratsopranistin mit aufgelöstem Haar im Fortissimo ihrem verwirrten Geist Ausdruck verschafft. Dem Wahnsinn anheim gefallene Heldinnen und Helden sind seit den Anfängen des Musiktheaters ein gleichermaßen beliebtes Motiv wie antike Sagen oder die verratene Liebe. Fabbri bezeugt den großen Erfolg des Wahnsinnsmotivs seit Ende des 16., anfangs des 17. Jahrhunderts mit dem Hinweis auf überlieferte Szenarien der Commedia dell'Arte sowie mit gedruckten Texten von Schauspielen, die eine große Anzahl von Titeln und Plots mit Wahnsinnszenen anführen.⁴⁰ Fabbri nennt als Beispiele Borghinis *L'amante furioso* (1580), Donatos *La pazzia* (1589), *I pazzi amanti* von Riccato (1596), *L'amante ardito* (1600), della Portas *La furiosa* (1600) und *La Ginevra* von d'Isa. Nach Fabbri liegt die Quelle dieses Interesses an Darstellungen des Wahnsinns in Ludovico Ariostos Ritterepos *Orlando furioso*.⁴¹ Der 'rasende Roland', 'Hruodlandus', wird auch in den folgenden Jahrhunderten zu einem der meist vertonten Opernstoffe: Zählt man allein die in Reischert⁴² angeführten Nennungen, so ergeben sich bis 1946 mindestens 50 verschiedene Versionen für die Opernbühne.

Monteverdis *Orfeo* (Striggio), 1607 in Mantua uraufgeführt, wird – wie bereits erwähnt – entweder als die erste Oper überhaupt⁴³ oder wenigstens als das erste 'work of genius'⁴⁴ der Operngeschichte bezeichnet. Gemäß Kobbé⁴⁵ ist dieser *Orfeo* auch die erste Oper, die *eigentlich* eine Darstellung menschlichen Wahnsinns auf die Bühne bringen sollte:

(It should be noted that Striggio's original libretto brought the legend to an end in accordance with tradition, Orfeo being torn to pieces at a Bacchanalian orgy by the Thracian women, *maddened* by his unceasing laments for a woman he would not see again.)⁴⁶

Der Librettist Striggio hat – immer noch gemäß Kobbé – in seinem Libretto, das anlässlich der Uraufführung 1607 gedruckt wurde, das dramatische Ende einschließlich Wahnsinnszene unverändert der antiken Sage entnommen. Es wurde allerdings so nicht realisiert. Im letzten Akt der tatsächlich aufgeführten 'favola in musica' von Monteverdi (Partiturdruk 1609) ist das Ende ein völlig anderes: Apollo steigt als Deus ex machina aus dem Wolkenmeer herunter und ermöglicht in einer Schlussapothese ein glückliches Ende, indem er *Orfeo* auffordert, mit ihm

⁴⁰ Fabbri (1995). S. 158/159. "Printed plays of the sixteenth and seventeenth centuries and surviving collections of scenarios of professional comici dell'arte, offer abundant evidence of the success achieved by this kind of dramatic situation [Wahnsinn] in the period: a large number of titles and plots are founded on just such mad-scenes."

⁴¹ Fabbri (1995). S. 158f.

⁴² Reischert (2001). S. 834-836.

⁴³ Braun (1981). S. 80. Braun denkt hier in ästhetischen Kriterien, die vorangegangenen Werke des Musiktheaters bezeichnet er noch nicht als Opern.

⁴⁴ Whenham (1992). S. 743.

⁴⁵ Kobbé (1976). S. 9. (kursiv: E.H.).

⁴⁶ Earl of Harewood (1976). S. 9.

aufzusteigen und ewig zu leben. Damit folgt Monteverdi dramaturgisch seinen Vorgängern Peri (*Euridice*, 1600) und Caccini (*Euridice*, 1602). Beide Werke sind Vertonungen des Textes von Rinuccini, der in seinem Libretto ein glückliches Ende vorgesehen hat.

Der Originaltext der Librettoversion von 1607 enthält indessen keine Hinweise auf eine entstehende oder bereits gelebte geistige Umnachtung des Orfeo. Im Gegenteil: dieser ist, um seine Haut zu retten, *geistesgegenwärtig* vor den Bacchantinnen geflohen, die darob klagen:

Fuggito è pur da questa destra ultrice	Geflüchtet ist er vor dieser rechten Rächerin
L'empio nostro avversario, il trace Orfeo,	Unser schändlicher Feind, der Thrakier Orpheus,
Disprezzator de' nostri pregi alteri. ⁴⁷	Verächter unserer höchsten Werte.

Auch Osthoff beschreibt Orfeo keineswegs als einen Helden in akuter Geistesverwirrung, wie aus seiner Zusammenfassung der Schlusszene hervorgeht:

Nach Orfeos Abwendung von den Frauen (V. Akt) treten Bacchantinnen auf, Orfeo versteckt sich vor ihnen, die sich an ihm als ihrem Feind und Verächter [...] rächen wollen.⁴⁸

In beiden überlieferten Textversionen, dem Librettodruck aus dem Uraufführungsjahr 1607 wie auch dem Partiturtex aus dem Jahre 1609, singt Orfeo in seiner letzten Klage nach dem endgültigen Verlust der Geliebten die folgenden Worte, die zunächst als ein Hinweis auf Wahnsinn gedeutet werden könnten:

Ch'or a te sacro la mia cetra e 'l canto	Nun widme ich Dir meine Leier und meinen Gesang
Come a te già sopra l'altar del core	Wie ich dir schon auf dem Altar des Herzens
Lo spirto acceso in sacrificio offersi. ⁴⁹	den entflammten Geist zum Opfer brachte.

Den "entflammten Geist zum Opfer bringen": Geläufiger sind entflammte Herzen. Die erweiterte Form des liebenden Herzens auf den entflammten Geist lässt erkennen, wie sehr Orfeo seiner Angebeteten verfallen ist; mit Herz *und* Geist. Es bleibt indessen festzuhalten, dass hier Orfeo zwar vom Verlust des Verstandes als Folge seiner Liebe zu Euridice spricht, damit aber nicht ein aktuell stattfindendes Wahnsinnigwerden meint (Kobbé), sondern vielmehr bei klarem Verstand *rückblickend* eine Episode anspricht, die im Ablauf der Oper früher stattgefunden hat.

Entsprechend den in Kapitel 2 – 'Zur Definition der Wahnsinnsszene' – entwickelten Kriterien, die Texte erfüllen müssen, um in dieser Arbeit als Wahnsinns-Texte zu gelten, reicht diese bloße – dazu noch mehrdeutige – Erwähnung einer zu einem früheren Zeitpunkt einmal erlittenen Geistesverwirrung nicht aus, um einen Wahnsinnstext zu konstituieren.

⁴⁷ Solerti (1904). S. 272.

⁴⁸ Osthoff (1991). S. 243.

⁴⁹ Solerti (1904). S. 270.

4.4. Arriva la pazza – die Mitte des 17. Jahrhunderts

Einen breiten Konsens gibt es hingegen in Bezug auf Sacrat's (Strozzi's) 1641 in Venedig im Rahmen des Karnevals uraufgeführtes Werk *La finta pazzia*. Es gilt als die erste Oper mit einer Wahnsinnsdarstellung⁵⁰. Strozzi's Libretto war 1627 bereits ein erstes Mal – zumindest teilweise – von Monteverdi vertont worden. Dies ist Monteverdi's Briefen an Striggio, den Auftraggeber der Oper, zu entnehmen. In den Monaten Mai bis Juli 1627 gab es verschiedene Verzögerungen der Arbeit. Das Libretto wurde zunächst mehrmals zwischen Venedig und Mantua hin- und hergeschickt. Nach erfolgtem Auftrag ergab sich eine Verzögerung in der textlichen Umgestaltung des Librettos; Giulio Strozzi war indisponiert oder abwesend. Nachdem endlich der korrigierte Text eingetroffen war, wurde Monteverdi nach einem Tag Arbeit von einer Augenkrankheit befallen. Trotzdem komponierte er in nur einer Woche den 1. Akt der *Finta pazzia*. Monteverdi zeigte sich vom Motiv des verrückten Mädchens Licori begeistert, das er als – auf der Bühne – neuartig, vielseitig und amüsant bezeichnete⁵¹.

Auch Bianconi bezieht sich auf *La finta pazzia*, wenn er in seinem Aufsatz von 1992 schreibt, dass das Motiv einer verrückten Heldin neu für die Oper, wenn nicht sogar für die notierte und improvisierte Komödie, sei:

The theme of a mad heroine, new to opera (if not to literary and improvised comedy), was used to produce a whirl of contrasting and disconnected emotional situations.⁵²

Damit macht er eine ähnliche Aussage wie Monteverdi 350 Jahre zuvor. Monteverdi dürfte sich hinsichtlich der Neuartigkeit aber auf die Bühne des Musikdramas bezogen haben, da ihm die Tradition der verrückten Helden und Heldinnen in der Commedia dell'Arte wohl bekannt gewesen sein muss. 1994 relativiert und präzisiert Bianconi seine Aussagen zum Heldinnenwahnsinn:

Wahnsinn aus Liebe, ein seit [Sacrat's] *La finta pazzia* überaus erfolgreiches Opernmotiv, hatte im italienischen Sprechtheater bereits eine reiche Tradition; aus dem Repertoire ließe sich *La pazzia d'Isabella* anführen, [...] die Tragödie *La forsennata principessa* und die Komödie *La finta pazzia* aus der Sammlung Flaminio Scalas von 1611.⁵³

La finta pazzia von Sacrat'i (Strozzi) sollte auch die erste Oper sein, die nach einer mehrjährigen, erfolgreichen Tournee durch die italienischen Theater 1645 in Frankreich öffentlich – d.h. für das Volk zugänglich – aufgeführt wurde⁵⁴.

Die Anfälle geistiger Umnachtung sind hier von der Heldin Deidamia nur vorgetäuscht (*finta*) und damit weit entfernt von den tragischen Wahnsinnsdarstellungen, die in späteren Jahrhunderten berühmt werden sollten. Im Gegenteil: Die geistige Umnachtung der Heldin bedeutet für den Librettisten einen dichterischen Freibrief, das Publikum mit Wortspielen, mit Unsinnigkei-

⁵⁰ z.B. Dizionario dell'opera (2005). Stichwort: 'La finta pazzia'; Emanuele (1996), S. 477; Bianconi (1994). S.491.

⁵¹ Stevens (1980). S. 309-343.

⁵² Bianconi (1992). S. 213.

⁵³ Bianconi (1994). S. 491.

⁵⁴ Bianconi (1992). S. 213.

ten, Zweideutigkeiten und Obszönitäten zu belustigen. Der Wahnsinn wird von der Heldin zur Erpressung von Mitleid benutzt, ganz im Sinne der im Prolog angedeuteten Lehrgeschichte der Oper, wie die Frau mit List den Mann zähmen kann⁵⁵. Deidamias List besteht darin, ihrem vom Krieg begeisterten – nota bene: als Frau gekleideten – Geliebten Achille vorzuspielen, sie sei aus Kummer über seine bevorstehende Abreise wahnsinnig geworden. Es gelingt ihr schließlich im letzten Akt, mit wirren Reden Achilles Herz zu erweichen, der sich in der Folge zu ihr und zu ihrem gemeinsamen Sohn Pirro bekennt. Das glückliche Ende des 'dramma' wurde bühnentechnisch durch die Möglichkeiten des ersten, mit beweglichen Kulissen ausgestatteten Theaters, des 'Teatro Novissimo' in Venedig, in einer Apotheose ermöglicht, die von Bianconi (1994, S. 492) wie folgt beschrieben wird: "[...] während die himmlischen Geister die Ketten, mit denen die vorgeblich Wahnsinnige gefesselt war, zum Firmament emportragen."⁵⁶

Die Sprache des Wahnsinns auf der Bühne des 17. Jahrhunderts wird in barocker Manier ausgeschmückt. Bianconi charakterisiert die Fülle von Textverzerrungen am Beispiel des Librettos der *Finta pazza*:

Strozzi war dieser Topos [geistige Verwirrung] geläufig, und er nutzte seine Ressourcen: Dummheiten, Widersinniges, Wortergüsse, Phantasien, zeitweise Verwirrungen, Halluzinationen mythologischer Figuren, sturzbachartige und unzusammenhängende Aufzählungen, Anhäufungen von Onomatopöien, Mischungen verschiedener Sprachen, überzogenes Gestikulieren, Kampfeslust, scherzhafte Belehrungen.⁵⁷

Diese erste Wahnsinnsdarstellung der Operngeschichte ist aus folgenden Gründen bemerkenswert. Der Wahnsinn in *La finta pazza* – obwohl bis anhin im Musiktheater unbekannt – beschränkt sich nicht auf eine einzelne Szene, sondern wird gleichsam in 'epischer Länge' und durch mehrere, sehr unterschiedlich gestaltete Auftritte dargestellt. Die Sinnesverwirrung der Deidamia ist gespielt und zweckgerichtet. Sie dient in der Form ihrer Gestaltung einerseits der Verführung des Liebhabers, andererseits – außerhalb der Fiktionsebene – aber v.a. der Belustigung des Publikums:

DEIDAMIA:
Deh dimmi dimmi il vero,
che fissa pecoraggine t'assale?
Di che ti maravigli?
Cutrettola, Fringuello, Oca, Frusone,
Barbagianni, Babbusso. [...] ⁵⁸

DEIDAMIA:
Los, sag mir, sag mir die Wahrheit,
was für eine ausgemachte Eselei befällt dich?
Was wunderst du dich?
Bachstelze, Buchfink, Gans, Kernbeißer,
Schleiereule, Wiesenpieper. [...] ⁵⁹

⁵⁵ Mioli (2001). S. 415.

⁵⁶ Bianconi (1994). S. 492.

⁵⁷ Bianconi (1994). S. 493.

⁵⁸ Mioli (2001). S. 422. Hier hat Rosand (1992, S. 246), die den Originaltext von 1641 konsultiert hat, eine zweite Zeile wie folgt zitiert: 'Deh dimmi, dimmi il vero, / Se lo dicesti mai' (Los, sag mir, sag mir die Wahrheit / wenn du sie je gesagt hast).

⁵⁹ Rosand (1992). S. 246 übersetzt 'Babbusso' mit Idiot.

Die Geistesverwirrungen der Deidamia werden zweifach gespielt: einerseits von der Protagonistin im Rahmen ihrer Rolle und andererseits von der Sängerin, die diese Rolle auf der Bühne interpretiert. Diese doppelte Interpretation erschwert identifikatorische Momente für den Zuschauer. Weitere Distanz schaffen die erwähnten belustigend-komischen Elemente der Textgestaltung, mit der sich Strozzi so weit wie möglich von einem tatsächlichen, d.h. klinischen Wahnsinn entfernt. Die Krankheit des Geistes von Deidamia hat keine beunruhigenden Züge.

Wahnsinn als Mittel zu Liebeszwecken: Mit dieser dramaturgischen Instrumentalisierung sagt Strozzi auch etwas über die Zuschauer im 'Teatro Novissimo' aus. Die Titelheldin versucht anhand des vorgespielten Wahnsinns, das Herz ihres Geliebten zu erreichen und zu erweichen. Im täglichen Leben des 17. Jahrhunderts musste also der Anblick psychisch Kranker neben Emotionen wie Angst, Abscheu, Irritation oder v.a. auch Belustigung zusätzlich den Aspekt des 'Herzerweichenden' und 'Mitleiderregenden' in sich tragen. Dies ganz im Sinne von Aristoteles' Poetik, in der die Tragödie durch die Erregung von Mitleid (*éleos*) und Furcht (*phóbos*) die ihr eigentümliche Reinigung (*kátharsis*) derartiger Affekte bewirken soll⁶⁰.

Als weitere Variante und Ausschmückung des Themas Wahnsinn inszenieren Dichter und Komponist von *La finta pazzia* ein Ballett des "coro di pazzerelli buffoni di corte", des Chores der Hofnarren. Diese sind nicht weniger, sondern entschieden mehr vom Wahnsinn befallen als die listige Königstochter und verhöhnen darüber hinaus das Publikum selbst als wahnsinnig, wenn sie singen:

CORO DI PAZZERELLI BUFFONI DI CORTE	CHOR DER HOFNARREN
Pazzo suono, e questa accanto	Verrückter Klang, und dieser neben
Pazza danza	Verrücktem Tanz
Accompagni il pazzo canto	Begleitet den verrückten Gesang
Pazzo ballo ha pazza usanza,	Verrückter Tanz hat verrückte Sitten
E noi pazzi e saltellanti	Und wir Verrückten und Hüpfenden
[...]	[...]
E più pazzo chi ci mira,	Und noch verrückter, wer uns bewundert,
Chi c'ascolta	Wer uns zuhört
Più di noi folle s'aggira.	Mehr als wir zur Verrücktheit verführt
Il cervel, che non si volta	Das Hirn, das sich nicht dreht,
È il più pazzo che si trova, [...] ⁶¹	Ist das verrückteste, das man findet, [...]

Die Verrückten auf der Bühne machen sich über das Publikum lustig, halten ihm den Spiegel vor, wie es des Narren Werk verlangt. Dies ganz im Sinne einer Deutung des Wahnsinns, die Antike und Mittelalter überdauert hat: Wahnsinn sagt gerade mit seinen unsinnigen Worten auch immer die Wahrheit. Da der 'Irre' dessen nicht gewahr ist und deswegen dafür nicht verantwortlich gemacht werden kann, ist diese Wahrheit für ihn nicht gefährdend, er darf, ja er muss sie sagen. Er genießt die sprichwörtliche Narrenfreiheit. Gemäß Leopold "dienten die Wahnsinns-

⁶⁰ Aristoteles (1982).

⁶¹ Mioli (1991). S. 422.

szenen in der 'Seicento'-Oper dazu, die Welt als Zerrspiegel darzustellen, als ein Labyrinth, in dem der Schein trog und der Irrtum hinter allen Wahrheiten lauerte"⁶².

Fabbri⁶³ zeigt in seinem Aufsatz eindrücklich, dass Deidamias Arien anhand von Vorbildern aus der Commedia dell'Arte gestaltet sind. Schon im italienischen Stegreif-Straßentheater des 16. Jahrhunderts sind die komischen Szenen durchsetzt von Wortspielen, Rasereien auf der Bühne, sinnlosen Aufzählungen, schnellem Rollenwechsel, mythologischen Verwechslungen usw. Auch Rosand⁶⁴ schließt sich der Meinung Fabbri an. Sie ist überzeugt, dass *La finta pazzia* die Entwicklung des Opernwahnsinns nachhaltig beeinflusst und geformt habe. *La finta pazzia* ist aber nicht nur die erste heute bekannte Oper mit Wahnsinnsszenen, sie entwickelte sich zudem zu einer der erfolgreichsten venezianischen Opern des 17. Jahrhunderts überhaupt.

4.5. Dem fulminanten Delirium entgegen ... – die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts

Bereits im gleichen Jahr der Uraufführung von *La finta pazzia*, 1641, folgt eine Reihe weiterer Wahnsinnsszenen, u.a. in Cavallis *La Didone*, nach einem Libretto von Busenello, und in Ferraris *La ninfa avara* (Ferrari), die gemäß Bianconi⁶⁵ vom Erfolg der Wahnsinnsszenen in Sacrat's Oper inspiriert sind.

Zwischen den Uraufführungen von *La finta pazzia* (14. oder 27. Januar 1641⁶⁶) und Cavallis *La Didone* (1. März 1641) liegen rund sechs Wochen. Busenello und Cavalli hätten also – im Sinne von Bianconis Vermutung – Zeit gehabt, nach dem Beispiel der erfolgreichen *Finta pazzia* auch in das entstehende Werk *La Didone* Wahnsinnsszenen einzufügen. *La Didone*, Cavallis zweite Oper, ist indessen geprägt von Tragik, Tod und Leiden. Von den zahlreichen auf- und abtretenden Personen (27 Solostimmrollen plus Damen, Nymphen, Jäger und Trojaner) beklagen Didone, Enea, Jarbas, Cassandra, Ecuba, Creusa sowie Ascanio Liebe, Leben und den Tod. Ein Aufsatz im 'Dizionario dell'Opera' bezeichnet die Oper als dunkelste von Cavallis 43 Werken, wie auch als die 'gepeinigste' sämtlicher Opern des 17. Jahrhunderts⁶⁷. Da erscheinen die kurzen komischen Intermezzi von Jarbas' Wahnsinnsszenen tatsächlich wie nachträglich eingefügt und sprechen für Bianconis Theorie. Thema des Wahnsinns in beiden Opern ist die verschmähte Liebe. Noch weniger als die komischen Wahnsinnsszenen passt schließlich das 'lieto fine' zur dunklen Thematik der Oper: Jarbas wird gerade rechtzeitig von Merkur dem Wahnsinn entrissen, um seinerseits Didone den Flammen des Suizids entreißen zu können. Hengelbrock war von diesem

⁶² Leopold (1991). S. 71.

⁶³ Fabbri (1995).

⁶⁴ Rosand (1992). S. 255.

⁶⁵ Bianconi (1994). S. 494.

⁶⁶ Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters (1994). S. 491.

⁶⁷ Dizionario dell'Opera (2005). http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1961. ([...] questa Didone rimane comunque opera di profonda tragicità, certamente la più cupa fra tutte quelle di Cavalli e forse una delle più tormentate di tutto il Seicento.)

Ende so irritiert, dass er es in einer neuen Produktion des Werkes im Jahre 1998 schlichtweg weggelassen hat.

Selten hat uns ein 'lieto fine' in einer Barockoper gestört, weil wir stets in ihr die Welt im Spiel aufgehoben sahen. Wenn aber in dieser bestürzenden Tragödie [...] schlussendlich – und wirklich wie aus heiterem (!) Himmel – eine Hochzeit zwischen Jarbas und Didone anberaumt wird, wollen wir zu selbiger diesmal nicht aufspielen.⁶⁸

Cavallis erste Oper, *Le nozze di Teti e di Peleo*, wird 1639 uraufgeführt. Es folgen 42 weitere Werke, von denen 28 Partituren überliefert sind⁶⁹. Mindestens fünf dieser Opern enthalten Wahnsinnsszenen. Der erwähnten *La Didone* folgt 1643 *L'Egisto* (Faustini). Die Oper handelt von mehreren Liebespaaren, die von Amor in Aufruhr gebracht und wieder zusammengeführt werden. Egistos Wahnsinn knüpft an die Funktion des Wahnsinns in *La finta pazzia* an. Auch er versucht – hier mit dem irren Gebaren –, ein 'Herz zu erweichen': das Herz seiner Geliebten Climene, die ihn verlassen hat. Nur die Geschlechterrollen sind vertauscht: *Sie* kehrt schließlich zu *ihm* zurück. Als weitere Werke Cavallis, die Wahnsinnsszenen beinhalten, folgen *Giasone* (Cigognini, 1648 oder 1649) mit einem zwergwüchsigen, buckligen und stotternden Narren, 1666 sein 'dramma per musica' *Pompeo Magno* nach einem Libretto von Minato und schließlich das 1669 uraufgeführte Werk *Coriolano* (Ivanovich). Im *Pompeo Magno* findet sich, wie für die Epoche nicht unüblich, eine komische Verkörperung des Wahnsinns in der 'vecchia pazza', die mit ihrem 'balletto dei pazzi' für eine Tanzeinlage sorgt.

1647 wird Rossis 'tragicommedia per musica' *Orfeo* (Buti) uraufgeführt. Der von Eurydike zurückgewiesene Aristeo wird von deren rächendem Furienschatten heimgesucht und in den Wahnsinn getrieben. Er rast, hält sich für Deukalion, Prometheus' einzigen, die Sintflut überlebenden Sohn, und wird schließlich – auch dies in alter Furienmanier – durch seine Qualen in den Selbstmord getrieben.

Wie bereits erwähnt, hält die Wahnsinnsszene mit der Uraufführung von Sacratiss *La finta pazzia* (Strozzi) 1645 auch in Paris Einzug. Trotz der vielen Unterschiede zwischen der komischen italienischen Gastoper und den gehobenen dramatischen Werken des Hofkomponisten Lully findet die Wahnsinnsszene Eingang in dessen höfisch absolutistische, den König verherrlichende 'tragédie en musique'. In Lullys *Atys* (Quinault, 1676) findet sich eine Wahnsinnsszene, die ganz in der gehobenen Tradition der hellenistischen Mythologie gezeichnet wird. Die eifersüchtige Cybele ruft in ihrer Rage die Furie Alekto zu Hilfe. Diese überfliegt Atys in barocker Manier und schwenkt ihre Unheil bringende Fackel über seinem Kopf: Atys' Verstand löst sich auf; er wird wahnsinnig. Von Dampf umgeben, verschwimmen seine Sinne, er zittert und erleidet akustische und visuelle Halluzinationen. In seinem rasenden Wahn ermordet er seine Geliebte Sangaride und – wieder zu Verstand gebracht – entleibt sich.

⁶⁸ Hengelbrock (1998). S. 18.

⁶⁹ Schreiber (1988). S. 69.

Ein bemerkenswertes Werk ist das 1675 zum Karneval in Wien uraufgeführte 'dramma per musica' *Die Nörrische Abderiter*⁷⁰ (*I Pazzi Abderiti* von Draghi/Minato), gleichzeitig auch die erste 'Wahnsinnsoper' im deutschen Sprachraum. Das gesamte Libretto dreht sich um Wahnsinn und dessen Folgen. Wie schon der Titel ankündigt, singen und tanzen in der Geschichte die nach einem Fieber verrückt gewordenen Abderiten⁷¹.

**gequelllet : Nun aber / als man verhoffte / daß sie
wegen deß vielfältig auß den Naß-Löcheren ergos-
senen Geblüts / oder aber wegen deß heuffig durch
die matte Glider hervor getrungenen Schweiß-
ses völlig genesen wurde / siehet man / daß sie in
dem Gehirn verrucket / verwirt sehn. Dahero**

Die dermaßen durch Fieber, Schweiß und Blutfluss 'wahnwitzig' gewordenen Abderiten halten sich für antike Figuren wie Atlas, Andromeda, Cresus (Krösus), den 'Greiffen' des Perseus (den u.a. auch in Ariostos Epos *Orlando furioso* dargestellten Hybrid zwischen Pferd und Greif), Medusa, Amor oder Diana. Auch gibt es Balletteinlagen mit in ihrer Verrücktheit singenden, wild tanzenden oder unsinnig lachenden Abderiten, Fröschen und Mäusen. Den Gipfel der Kuriosität erklimmt aber ein "Narr / welcher sich vor [für] den Fluss Patolus haltet"⁷² sowie ein "Narr vermeynt er seye ein Dunst"⁷³. Leider wird im Libretto nicht weiter erläutert, wie sich Letztere als Fluss oder als Dunst im Einzelnen gebärden sollen. Der von solchem Unglück geplagte, geistig aber gesunde König Lisimacus beruft seine Gelehrten an den Hof, allerdings nur, um feststellen zu müssen, dass auch diese je einem eigenen Wahn verfallen sind. Eine unglückliche Liebesgeschichte zweier Paare, etwelche Verwirrspiele und Intrigen führen die 'nörrischen Gestalten' schließlich auf einen verschneiten Platz. Schnee und Kälte bringen die Wahnsinnigen wieder zu sich, und sie erkennen sich in ihrer wahren Gestalt. Übrigens werden bereits in der Antike die Einwohner der Stadt Abdera für nörrische Wesen gehalten, was noch im 18. Jahrhundert den Dichter Wieland zu seinem satirischen Narrenroman 'Die Abderiten' inspirierte.

Ebenso amüsan geht es zu in Freschis Oper *Helena rapita da Paride* (Aureli, 1677). Elisa macht dem eifersüchtigen Euristene vor, wie er Wahnsinn mimen kann. Fabbri zeigt anhand von Textauszügen, wie sehr sich Elisa dabei in die Rolle steigert, bis sie selbst Zeichen von Wahnsinn zeigt. Sie spricht in 'versi sdrucchioli', einem italienischen Versmaß mit Betonung auf der dritt-

⁷⁰ Deutscher Originaltitel.

⁷¹ Draghi: *Die Nörrische Abderiter*. S. 12. Nun aber / als man verhoffte / daß sie wegen deß vielfältig auß den Naß-Löcheren ergossenen Geblüts / oder aber wegen deß heuffig durch die matte Glider hervor getrungenen Schweißes völlig genesen wurde / siehet man / daß sie in dem Gehirn verrucket / verwirt sehn.

⁷² Draghi: *Die Nörrische Abderiter*. S. 13.

⁷³ Draghi: *Die Nörrische Abderiter*. S. 55.

letzten Silbe (mehr dazu s. Kapitel 11.1.), das Fabbri als Charakteristikum einer Wahnsinnsge-
taltung des 'Seicento' nennt.

Im gleichen Jahr 1677 wird Legrenzis 'dramma per musica' *Totila* (Noris) uraufgeführt. In jedem Akt finden sich für die Epoche typische Wahnsinnscharakteristika: Der Verrückte rast und kämpft mit unsichtbaren Feinden. Er wendet sich gegen seinen ängstlichen Diener, oder er wechselt diesen mit Narziss und versucht ihn zu verführen: Szenen, die – so kann man vermuten – sehr zum Gelächter im Publikum beigetragen haben müssen. Auch in Bassanis Oper *Falaride tiranno d'Agrigento* (Morselli, 1684) gibt es eine Szene mit zu Liebeszwecken vorgetäuschem Wahnsinn. 1685 wird in Paris Lullys 'tragédie en musique' *Roland* (Quinault) mit dem bekannten Toben des 'rasenden Rolands' uraufgeführt. In den letzten Werken des 17. Jahrhunderts, die in die vorliegende Untersuchung einbezogen sind, nämlich *Didone delirante* (Pallavicini, Franceschi, 1686), *Carlo il Grande* (Gabrielli, Morselli, 1688) sowie Charpentiers *Médée* (Corneille, 1693), geht es wieder um Wahnsinn aus verschmähter Liebe (*Didone delirante*, *Carlo il Grande*) sowie um Wahnsinn durch Verzauberung (*Médée*) .

Kurz zusammengestellt lässt sich die Wahnsinnszene der Oper des 17. Jahrhunderts wie folgt umschreiben: Das erste heute bekannte Werk mit einer Wahnsinnszene wird 1641 uraufgeführt. Mit wenigen Ausnahmen sind die einschlägigen Szenen nachfolgender Opern der venezianischen Opernbühne verhaftet. Die meisten Wahnsinnigen sind männlich, und sie sterben nur selten an den Folgen ihrer geistigen Umnachtung. Für die Opern-Plots werden sehr häufig Stoffe aus der antiken Mythologie herangezogen. Die Helden zeigen die für diese Epoche typisch fulminanten Inszenierungen von Wahnsinn. Die Szenen des geistigen Zerfalls werden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – auch in tragischen Opern – fast ausschließlich in komischer Manier zur Belustigung des Publikums gestaltet.

5. Das Lachen vergeht – die Wahnsinnsszene des 18. Jahrhunderts

Nie fühlte ich's lebhafter als itzt,
welch ein kostbares Kleinod die Vernunft sei.
Nur sie unterscheidet den eingebildeten,
stolzen Menschen vom reißenden, grimmigen Tiere!
Ohne sie muss er, gleich diesem, um unschädlich zu sein,
mit Ketten belastet und im Kerker verwahrt werden! [...]
Ohne sie gleichst du dem Löwen,
welchen man im eng vergitterten Kasten zur Schau umher führt.
Ohne sie bist du undankbarer als ein Hund,
der die nährend Hand seines Wohltäters dankbar leckt!
Christian Heinrich Spieß (Erstausgabe 1795/96). S. 274.

5.1. Die Opern im Überblick

Die gemeinsame Internierung von Wahnsinnigen mit Armen, Randständigen, Dieben und Mördern, die im 17. Jahrhundert begonnen hat, wird im 18. Jahrhundert zum Usus. Sie führt zu einer kollektiven Entwertung der Internierten und damit auch der psychisch Kranken. Tatenlosigkeit und Krankheit werden mit der zu neuem Leben erwachten mittelalterlichen Kardinalsünde des Müßiggangs moralisch verknüpft und die Insassen vermehrt zur Arbeit angehalten. Gemäß Reuchlein⁷⁴ verstärken zivilisatorische Entwicklungen wie Affektkontrolle, Rationalität oder kapitalistische Arbeitsethik die Ausgrenzung psychisch Kranker aus der Gesellschaft.

Inwieweit die Entwicklung des ästhetisierten Wahnsinns auf der Opernbühne den psychiatriegeschichtlichen Veränderungen folgt, ist schwer zu beurteilen. Die neue Moralisierung und Entwertung der Kranken könnte sich ebenso gut in einer vermehrt komischen Darstellung oder auch beispielsweise in Form der von Metastasio geforderten charakterlichen Reinheit seiner Protagonisten zeigen. Tatsache ist nur, dass im Vergleich zum vorangegangenen Jahrhundert die Wahnsinnigen in der Oper wesentlich seltener in komischen Szenen über die Bühne rasen. Dass die dominierende oder die charakterisierende Komponente der Wahnsinnsszene des 'Settecento' das komische Element sei, wie Sala schreibt⁷⁵, kann anhand der vorliegenden Daten nicht bestätigt werden.

Mit dem Erstarken der Aufklärung entsteht nach und nach das Bedürfnis, die aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Geisteskranken kurieren zu können. Es wird deutlich, dass sich die Wahnsinnigen doch in verschiedenen Aspekten von ihren kriminellen Mitinsassen unterschei-

⁷⁴ Reuchlein (1986). S. 41f.

⁷⁵ Sala (2001). S. 28.

den; eine Nähe zur Krankheit kann gemäß Foucault nicht mehr übersehen werden⁷⁶. Mit der veränderten Wahrnehmung der Geisteskrankheit geht eine Zunahme an Kuren und Heilmethoden einher, ein Umstand, der sich allerdings nur undeutlich im Opernwahnsinn abbildet.

Mit dem neu erwachten medizinischen Interesse an der Erforschung und Therapie von Geisteskrankheiten werden auch eigentliche 'Irrenanstalten' gegründet (z.B. Bologna 1710, Berlin 1728, London 1759, Wien 1784). Die systematische Entwicklung der Psychiatrie beginnt Mitte des 18. Jahrhunderts mit der breiten Aufnahme von Geisteskranken in den neu gegründeten Hospitälern. Ende des 18. Jahrhunderts folgt schließlich eine psychiatrische Revolution in Form der Befreiung der 'Irren' aus den 'Irrenhäusern'. Die neuen Theorien sehen den geistig Verwirrten als therapierbares Individuum, das durch geeignete Techniken zum rationalen Denken des gesunden Menschen zurückfinden sollte.

Zu den tief greifenden Veränderungen der Wahrnehmung von Geisteskrankheit im 18. Jahrhundert findet man bei der Charakterisierung von Wahnsinnsszenen auf der Opernbühne keine offensichtlichen Parallelen. Es scheint vielmehr, als würden die Inspirationsquellen der Librettisten und der Komponisten noch weitgehend außerhalb der realen medizinhistorischen Geschehnisse liegen.

Die Opernbühne des 18. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch eine stetige, starke Zunahme von Uraufführungen mit einer auch später nicht mehr erreichten Höchstzahl gegen Ende des Jahrhunderts (s. Anhang 2). Parallel dazu erhöht sich auch die Zahl der Opern mit Wahnsinnsszenen: Die Recherchen ergeben für das 18. Jahrhundert rund 100 Nennungen (s. Anhang 3). Tabelle 13 enthält 34 Werke mit insgesamt 37 Wahnsinnsszenen, die in diesem Kapitel näher betrachtet und deren Bedeutung für die Weiterentwicklung des Genres diskutiert werden.

Mit der Ausbreitung der neu entstandenen Gattung des musikalischen Dramas in die herrschenden Städte Italiens und des übrigen Europa findet gleichzeitig eine Anpassung der formalen und inhaltlichen Kriterien der Werke an das jeweilige Zielpublikum statt. So zeigt die italienische Oper, wie in Tabelle 12 dargestellt, in den verschiedenen Stadtstaaten bereits sehr eigenständige Züge und erfährt erste Zeichen einer Spaltung in die 'opera seria' und in die 'opera buffa' (s. Kapitel 5.2). In den Kleinstaaten des späteren Deutschlands wird die Rezeption der Oper stark vom Protestantismus geprägt, und in England beeinflusst vornehmlich Händel das nationale Operschaffen (s. Kapitel 5.3). In Frankreich schließlich zelebriert man die den König allegorisierende Hofoper (s. Kapitel 5.4.).

⁷⁶ Foucault (1973). S. 107.

Tabelle 13: Übersicht über Thematisierungen des Wahnsinns im Musiktheater des 18. Jahrhunderts

UA	Oper	Komponist	Sprachraum	Kodierung des Wahnsinns*
1705	Ambleto	Gasparini	it.	UW
1706	Masagniello furioso	Keiser	dt.	EW
1710	Les Fêtes vénitiennes	Campra	fr.	F
1712	Idomenée	Campra	fr.	EW+F
1718	Arsace	Sarro	it.	EW+F
1719	Il Bajazet	Gasparini	it.	VAR+F
1724	Tamerlano	Händel	engl.	VAR+F
1726	Spartaco	Porsile	dt.	EW
1727	Orlando	Vivaldi	it.	EW
1733	Orlando	Händel	engl.	EW+F
1734	Livietta e Tracollo	Pergolesi	it.	UW
1734	Oreste	Händel	engl.	F
1739	La Spinalba	De Almeida	?	EW+F
1740	Imeneo	Händel	engl.	UW
1745	Platée	Rameau	fr.	VAR
1746	Scylla et Glaucus	Leclair	fr.	INT
1762	Orfeo ed Euridice	Gluck	dt.	INT
1775	La finta giardiniera	Mozart	dt.	EW (EW)
1778	Roland	Piccinni	fr.	EW+F
1779	Ino	Reichardt	dt.	F
1779	Iphigénie en Tauride	Gluck	fr.	F
1779	Iphigénie en Tauride	Piccinni	fr.	F
1780	Il Socrate immaginario	Paisiello	it.	EW+F
1780	Atys	Piccinni	fr.	EW+F
1781	Idomeneo	Mozart	dt.	F
1782	Orlando Paladino	Haydn	dt.	F
1786	Nina ou La folle par amour	Dalayrac	fr.	EW
1787	Don Giovanni	Mozart	dt.	UW (INT)
1787	Die Liebe im Narrenhause	Ditters von D'dorf	dt.	EW (UW)
1789	Nina ossia La pazza per amore	Paisiello	it.	EW
1791	Die Zauberflöte	Mozart	dt.	INT
1792	Amleto	Andreozzi	it.	UW+F
1797	Médée	Cherubini	fr.	F
1799	Le Délire ou Les Suites d'une erreur	Berton	fr.	EW

* EW = echter Wahnsinn, UW = unechter Wahnsinn, F = Furien, INT = Interpretation von Wahnsinn, VAR = Sonstige (Narr, 'la pazza' etc.). Doppelkodierungen einer Rolle beispielsweise als echter Wahnsinn und mit vorkommenden Furien werden mit einem Pluszeichen (EW+F) angegeben. Bei mehreren Wahnsinnsrollen in einer Oper ist die Kodierung der zweiten Rolle in Klammer angegeben.

5.2. Struktur und Linearität – die Wahnsinnsszene in der italienischen Oper

Ursprünglich aus dem komischen Geist der Figuren der *Commedia dell'Arte* geboren, uraufgeführt v.a. während der Karnevalszeit in Venedig, breiten sich Wahnsinnsszenen als Bestandteil von Opern zunehmend aus. Anfangs des 18. Jahrhunderts setzen auch andere europäische Opernhäuser vermehrt Werke mit Szenen von Geisteskrankheit auf ihren Spielplan. Mit den neuen Aufführungsorten verändert sich der Charakter der Szenen, indem sie den 'lokalen' höfischen und kirchlichen Gegebenheiten sowie ästhetischen Vorlieben angepasst werden. Im Sinne einer dramatischen Steigerung der Handlung werden zunehmend auch ernste Wahnsinnsszenen geschrieben und vertont. Gemäß Schreiber⁷⁷ trug der Librettist Apostolo Zeno mit seiner dichtungstheoretischen Ästhetik viel zu einer ersten Reform der italienischen Oper bei. Seine Bestrebungen, den Opern-Plot formal zu standardisieren, führen schließlich zum Beginn einer Spaltung der bisherigen Oper in die beiden Gattungen 'opera seria' und 'opera buffa'.

Diese Standardisierung wird von Metastasio in der 'opera seria' zur einstweiligen Vollendung gebracht. Sie zielt u.a. auf eine Vereinfachung und Stereotypisierung der Charakterzüge der Protagonisten auf der Opernbühne und orientiert sich dabei immer häufiger an Sujets aus der vornehmlich antiken Realgeschichte⁷⁸. Metastasios Einfluss auf das weitere Opernschaffen der italienischen Komponisten ist groß. Seine Libretti werden jeweils von mehreren Komponisten vertont, und seine formalisierte Opernästhetik führt zur endgültigen Trennung zwischen der 'opera buffa' und der 'opera seria', was sich in der Folge auch auf die bis anhin eher dem komischen Genre zugewiesene Wahnsinnsszene auswirkt. Diese unter dem Einfluss Metastasios zunehmend dramatische und standardisierte Behandlung der Opernstoffe (seine knapp drei Dutzend Libretti wurden nach Schreiber in einer "vorindustriellen Überproduktion"⁷⁹ ca. 800 Mal vertont!) könnte auch ein Grund dafür sein, dass in der vorliegenden Auswahl, gemessen an der Zahl der Uraufführungen, weniger italienische Wahnsinnsszenen des 18. Jahrhunderts vorliegen als französische oder deutsche (8 gegenüber 12 bzw. 13). Die Forderung der um Metastasio gescharten Opernreformisten beispielsweise nach charakterlicher Reinheit der Protagonisten erlaubt keine wahnsinnigen Helden auf der Bühne.

Damals wie auch heute goutieren nicht alle Rezipienten Metastasios Einfluss auf die Gestaltung der Charakterzüge. So ist Schreiber der Meinung, dass Vivaldis *Orlando*⁸⁰ (unbekannter Bearbeiter nach Braccioli, 1727) eines der besten Werke des Musiktheaters der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eben gerade deswegen sei, weil es den Ansprüchen der Reformisten durch einen wahnsinnig werdenden Charakter (ein Wahnsinniger war kein reiner Charakter mehr!) *nicht* genüge⁸¹.

⁷⁷ Schreiber (1988). S. 189.

⁷⁸ Schreiber (1988). S. 191.

⁷⁹ Schreiber (1988). S. 192.

⁸⁰ s. dazu ausführlich Gier (1991).

⁸¹ Schreiber (1988). S. 204 (kursiv E.H.).

Ein erstes Werk im Geiste der sich konzipierenden 'opera seria' ist Gasparinis 'dramma per musica' *Ambleto* (1705) nach einem Libretto von Zeno. Obwohl der Name des Titelhelden eine Nähe zu Shakespeares Drama suggeriert, basiert das Werk nur lose auf dessen *Hamlet*, hat aber ähnliche Züge im vorgespielten Wahnsinn des Titelhelden.

1719 wurde Gasparinis *Il Bajazet* (Zanelli) nach mehrfachen Überarbeitungen aufgeführt. In dieser Fassung entzieht sich der türkische Sultan Bajazet in einer großen Szene durch Freitod der Rache seines Gegenspielers Tamerlano. Obwohl in dieser Szene kein expliziter Wahnsinn dargestellt wird, ist das Sterben des Bajazet aus zwei Gründen für das Thema Wahnsinn in der Oper bedeutsam. Einerseits werden in der Schlusssequenz die Furien als Wahnsinnsschwestern angerufen, und andererseits findet man im Libretto eine stilistische Kuriosität, die im Rahmen der Diskussion psychischer Aberrationen interessant ist. In Form sehr lang gezeichneter Gedankenstriche werden Pausen zwischen den einzelnen Wörtern suggeriert, was Bajazets Monolog die Dimension eines psychischen Ausnahmezustands verleiht:

BAJAZET:

[...] La rab – bia – mia – pren – de – te.⁸²

Interessant ist die realistische Schreibweise der Sprache eines Sterbenden, der völlig außer sich ist und mit der letzten Kraft des schwindenden Atems die Furien der Rache anruft. Es handelt sich im Übrigen um einen historischen Stoff nach einer Begebenheit des 15. Jahrhunderts, der durch Racine (1672) und Pradon (1677) in Paris auf die Bühne kam und – nebst einer Vielzahl weiterer Vertonungen – 1724 auch von Händel und seinem Librettisten Haym übernommen wurde.

Etwa gleichzeitig mit Gasparinis *Bajazet* kommt Sarros Vertonung von *Arsace* (unbekannter Bearbeiter nach einem Libretto von Salvi, 1718) auf die Bühne. Der Stoff beruht auf einer Tragödie von Corneille (*Le Comte d'Essex*, 1678). Die Heldin der Oper, Statira, verliert den Verstand, nachdem sie ihren Geliebten verloren hat und sich auch noch selbst die Schuld an seinem Tod hat geben müssen.

Sind in Sarros *Arsace* die komischen Einlagen des buffonesken Dienerpaares noch in die Handlung integriert, so ist das nächste Beispiel einer Wahnsinnsszene im Rahmen eines eigenständigen, von der eigentlichen Opernhandlung unabhängigen Intermezzos geschrieben. Im Jahre 1734 findet in Neapel die Uraufführung von Pergolesis *Adriano in Siria* statt, einer 'opera seria' nach einem Libretto von Metastasio. In dieser Oper bildete Pergolesis *Livietta e Tracollo* (Mariani, 1734) eines von zwei komischen Intermezzi, mit denen die drei Akte des *Adriano* voneinander getrennt wurden. Das Intermezzo thematisiert u.a. eine komische Inszenierung vorgespielten Wahnsinns zu Liebeszwecken.

Im Jahre 1775 wird in Neapel Paisiellos *Il Socrate immaginario* (Lorenzi, 1775) uraufgeführt. Der einfache Ehemann, Don Tammaro, ist einem hartnäckigen Antikenwahn zum Opfer gefallen. Er

⁸² Gasparini: *Il Bajazet*. S. 74.

hält sich für Sokrates, wobei allerdings seine Kenntnisse der griechischen Sprache zu wünschen übrig lassen:

DON TAMMARO:
Calimera, Calispera,
Calispera, Calimera.
Agatonion, Demonion,
Pederaticon, Socraticon.⁸³

In seinem Wahn bringt er das ganze Dorf in Aufruhr. Seine Gattin ist mittlerweile derart gegen ihn aufgebracht, dass sie ihn mit ihrem Schimpfen und Keifen nicht gerade zimperlich anfasst:

DONNA ROSA:
Du Schuft, du verhöhnst mich
mit deinem Geschwatze.
Ich reiss die Augen
aus deiner Fratze;
die Augäpfel, die verspeis' ich dann.⁸⁴

Das Keifen übrigens findet in Don Tammaros Wahn große Resonanz, erkennt er doch in seiner schimpfenden Frau Sokrates' einschlägig bekannte Gemahlin Xanthippe wieder. Erst der Schierlingstrank, hier ein antikisierter Schlaftrunk, bringt Don Tammaro den Verstand wieder zurück.

1789 folgt in Caserta vom gleichen Komponisten die Uraufführung der Oper *Nina ossia La pazza per amore* (Carpani, nach dem Libretto von Marsollier des Vivetières), die nach dem Vorbild von Dalayracs 1786 in Paris uraufgeführter *Nina ou La folle par amour* (Marsollier des Vivetières) konzipiert ist. Auch diese Nina ist nach dem vermeintlichen Tod des Geliebten wahnsinnig geworden. Da sie in ihrem Wahn aber das Gedächtnis verloren hat, harrt sie täglich am Ort der früheren Treffen seiner Rückkehr.

5.3. Zufälliges Element – die Wahnsinnsszenen in der deutschen und englischen Oper

Obwohl gemäß Schreiber⁸⁵ bereits 1618 die erste Oper im deutschem Kulturraum von einer italienischen Truppe in Salzburg aufgeführt wird und sich die italienische Oper auch einiger Beachtung z.B. in München, Stuttgart oder Wien erfreut, verzögern die politische Uneinigkeit der deutschen Kleinstaaten wie auch die religiösen Differenzen eine schnelle Eingliederung der neuen Kunstform in das Kulturleben.

⁸³ Paisiello: *Der eingebildete Sokrates*. S. 41.

⁸⁴ Paisiello: *Der eingebildete Sokrates*. S. 3.

⁸⁵ Schreiber (1988). S. 144.

Das einzige Werk im deutschen Kulturraum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das eine Wahnsinnsszene enthält, ist Keisers 1706 in Hamburg uraufgeführte Oper *Masagniello furioso oder Die neapolitanische Fischer-Empörung* (Feind). Feind benutzt für sein Libretto den historischen Stoff, der auf der Figur eines Mitte des 17. Jahrhunderts aufständischen neapolitanischen Fischers und Schmugglers beruht. Nachdem der Fischer sich in einer Revolte gegen die Steuergesetze des spanischen Vizekönigs an die Spitze eines Volksaufstandes geschwungen hat, wird er, nachdem er in seinem Größenwahn den Verstand verloren hat, von seinen eigenen Leuten umgebracht.

In England widmet sich Händel der Wahnsinnsszene; gleich vier seiner Opern enthalten Rollen mit Darstellungen psychischer Ausnahmezustände. In Händels Vertonung des bereits erwähnten *Tamerlano* (Haym, 1724) verliert wiederum Bajazet, der türkische Sultan sein Leben durch eigene Hand. Auch diese Szene wurde einbezogen, da das Libretto eine für das Delir vor dem Tod realistische Sprechweise mit Gesprächspausen und abgebrochenen Sätzen suggeriert. Orlando in der gleichnamigen Oper (unbekannter Bearbeiter nach einem Libretto von Capece, 1733) rast, wahnsinnig vor Eifersucht, über die Bühne. Der Muttermörder und Titelheld der gleichnamigen Oper *Oreste* (Barlocchi, 1734) wird von den Furien mit Wahnsinn bestraft, und in der Oper *Imeneo* (unbekannter Bearbeiter nach Stampiglia, 1740) wehrt sich Rosmene mit vorgespielter Geisteskrankheit gegen die zunehmend bedrängenden Forderungen ihrer Verehrer.

Einen echten und rasenden Wahnsinn – wieder nach antikem Vorbild – zeigt Athamas in Reichardts Oper *Ino* (Brandes, 1779). Der Wahnsinn wird von den Furien auf Athamas übertragen. Das Blut wallt in seinen Adern, er wird unruhig, kämpft gegen Wut und Verzweiflung und ängstigt sich in schrecklichen Träumen. Sein Haar sträubt sich; mit schäumendem Mund und glühenden Augen raubt er schließlich seinen Sohn Learch und ermordet ihn.

Ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts wird im deutschen Kulturraum der erhabenen dramatischen Oper eine komische, volksnahe Form entgegengestellt: das 'Deutsche Singspiel'⁸⁶, ein mit Sprechtexten unterlegter Einakter, in den gerne auch volkstümliche Melodien und Geschichten eingebaut werden. Mozart hat einen wesentlichen Anteil an der Weiterentwicklung des Singspiels zur deutschen Oper. 1778 wurde am Wiener Hofburgtheater das 'Deutsche Nationalsingspiel' gegründet, in dessen Rahmen 1782 Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* auf die Bühne kam.

In Mozarts Werken findet man mehrfach Protagonisten, die Zustände von Geistesverwirrung zeigen. Die Wahnsinnsszenen sind aber so unterschiedlich gestaltet und in ihrer Funktionalität so verschieden, dass es keine erkennbaren Gemeinsamkeiten gibt. Im 'dramma giocoso' *La finta giardiniera* (Petrosellini [?], 1775) werden die Protagonisten von den Verwirrspielen um Liebe und Treue in einen vorübergehenden Wahnsinn getrieben, was dem Librettisten Anlass für die Gestaltung komischer Verwechslungs- und Verwirrszenen gibt. Die Wahnsinnsszene in Mozarts *Idomeneo* (Varesco, 1781) zeigt eine eifersüchtig rasende Elektra, die von antiken Furien heimgesucht und gemartert wird (s. mehr dazu in Kapitel 9.4.). Pamina in der *Zauberflöte* (Schikaneder,

⁸⁶ Der Begriff ist aber schon seit Ende des 16. Jahrhunderts bekannt und wird auch als Synonym für Oper verwendet.

1791) will sich aus unglücklicher Liebe mit einem Dolch das Leben nehmen, wird aber von den drei Knaben mit den Worten "Wahnsinn tobt ihr im Gehirn; Selbstmord steht auf ihrer Stirne"⁸⁷ und einer nachfolgenden moralisch-christlichen Warnung auf den rechten Pfad zurückgebracht. 1781 wird in Prag Mozarts *Don Giovanni* (da Ponte, 1787) uraufgeführt. In diesem Werk gibt es eine Szene der Donna Anna, in der sie als Folge des Schocks nach dem gewaltsamen Tod ihres Vaters eine kurze Wahnepisode erlebt und ihre Umwelt nicht mehr erkennt. Die hartnäckige Donna Elvira hingegen, die nach enttäuschter Liebe Don Giovanni nachgereist ist, muss erfahren, dass ihr früherer Geliebter auch nicht davor zurückschreckt, sie als wahnsinnig zu verleumden, damit er seine Lügengebilde weiterhin vor Aufdeckung schützen kann.

Großen Einfluss auf das literarische Wahnsinnskonzept und damit auch auf die Librettisten des 18. Jahrhunderts hat Gottsched (1700-1766). Ziel seiner zahlreichen Schriften und Übersetzungen französischer Theaterstücke des Klassizismus ist eine Reform des deutschen Theaters. Im Rahmen dieser Reform verbannt er den Hanswurst, den Narren und damit schließlich auch den Geisteskranken aus dem Drama in die Satire. Eine höchst geschickte Verknüpfung von komischem Narren und dramatischer Handlung, die Shakespeare geschaffen hat, wird mit Gottscheds Attacke gegen das Nürrische vorerst von der Bühne verbannt.

Bald darauf setzt aber das neu erwachte 'empfindsame Verständnis' Gottscheds Bestrebungen ein Ende. Diese 'Empfindsamkeit' propagiert Empathie für die Leiden der Welt und damit auch für die Geisteskranken: Mitleid wird für die bürgerliche Gesellschaft zu einer erstrebenswerten Tugend. Diese zu fördern, pilgert man zwar nach wie vor an Sonntagen in psychiatrische Kliniken, nun aber nicht mehr zum bloßen Amusement, sondern um sich tief erschüttert in Schicksale der Insassen einzufühlen und so die Tugend des Mitleids zu schulen. Um dieses 'Mit-Leiden' zu ermöglichen, muss aber die beklagenswerte Lebensgeschichte des zu Bemitleidenden in allen Einzelheiten bekannt sein. Eine Psychologisierung des Wahnsinns beginnt, hat aber ihre klaren moralischen Grenzen bei so genanntem selbstverschuldetem oder verwerflichem Handeln, für das dann kein Mitleid mehr aufgebracht wird. Ein damals einflussreiches Buch, das diese mitleidend-voyeuristische, v.a. aber moralisierende Sicht auf psychische Ausnahmezustände charakterisiert, ist das Buch von Spieß mit acht Biographien von Wahnsinnigen (1795/96). Spieß hält in der Vorrede zum Buch fest, dass er Wahnsinn an sich schrecklich finde. Noch schrecklicher aber sei, wie leicht man durch überspannte, heftige Leidenschaft, betrogene Hoffnung, verlorene Aussicht, oft auch nur durch eingebildete Gefahr das kostbarste Geschenk des Schöpfers, den Verstand, verlieren könne⁸⁸. Mit den Biographien will Spieß gemäß seinen Worten nicht in erster Linie Mitleid beim Leser erregen, sondern vielmehr nachweisen, dass jeder der Wahnsinnigen letztlich selbst Urheber seines Unglücks ist.

Ein deutsches Opernwerk, das die Form dieses empfindsam-moralischen Mitleidens symptomatisch auf die Bühne bringt, ist Ditters von Dittersdorfs *Die Liebe im Narrenhause* (Stephanie, 1787). Die zwei Aufzüge der Oper spielen gänzlich in einem 'Irrenhaus'. Ein junges Mädchen,

⁸⁷ Mozart: *Die Zauberflöte*. S. 92f.

⁸⁸ Spieß (Erstausgabe 1795/96). S. 7.

Constanze, liebt einen jungen Mann, Albert. Bast ist Aufseher im Narrenspital und soll Constanzes zukünftiger Ehemann werden. Einige Insassen des Narrenhauses halten sich für Musikanten und Poeten; es gibt Narren und Närrinnen sowie einen Narrenwächter. Der Aufseher ergötzt sich täglich an seinen Narren und empfiehlt dies auch Constanze zur Aufhellung ihrer traurigen Stimmung:

BAST.

Aber hier sieht man sie in ihrem ganzen Glanze, und kann sie nach der Wahl haben. Sieh mein Püppchen, wenn ich mürrisch bin, so laß ich mir die lustigen Narren kommen, die heitern mich gleich auf. [...] ⁸⁹

Der Aufseher hat keine Skrupel, sich an den Ränken und Kämpfen der Insassen aufzuheitern, er scheut auch nicht vor Schlägen der Züchtigung zurück, ganz im Gegensatz zu seiner vermeintlichen Braut:

CONSTANZE *ganz ernsthaft*.

Ich kann über solche Geschöpfe nicht lachen,
Denn so was steht keinem Vernünftigen an. ⁹⁰

Constanze zeigt ihre Empfindsamkeit den bemitleidenswerten Geschöpfen gegenüber. Statt über sie zu lachen, möchte sie deren Schicksal 'mit-leidend' erfahren, wie ihr Dialog mit Trübe, ihrem Vater, deutlich macht:

TRÜBE. Nun meine Tochter! Du unterhältst Dich doch ganz artig mit Deinem Sänger.

CONSTANZE *etwas betroffen*. Mit meinem Sänger? Was wollen Sie damit sagen, lieber Vater?

TRÜBE. Nichts, eigentlich. Es fuhr mir so heraus. Wenigstens siehst Du ihn doch lieber als die anderen Narren?

CONSTANZE. Aus einer ganz natürlichen Ursache. Sein Verstand ist nicht so ganz zerrüttet als bey andern; daher ist das Mitleid, so ich für ihn fühle, auch nicht so schmerzhaft, als bey den andern. ⁹¹

Constanze zeigt also auch eine differenzierte Wahrnehmung für das Ausmaß des zerrütteten Verstandes. Ganz im Sinn des Empfindsamkeitspostulates interessiert sie sich auch für die Lebensgeschichte, die hinter dem Leid steht. Dabei erfährt man von ihrem vermeintlichen zukünftigen Gemahl, dass es sowohl moralisch gute wie auch moralisch schlechte Wahnsinnige gibt. Zu letzteren gehört Lukrezia, eine junge, entehrte Frau, die sich in ihrer Schande im Narrenhause unablässig selber ersticht und jedes Mal von neuem stirbt:

BAST. Das geht so in einem weg bey ihr. Alles ist ihr ein Dolch! ein Strohalm sogar.

CONSTANZE. Sie ist bey alledem zu beklagen.

TRÜBE. Das seh' ich nicht ein meine Tochter. Sie war die Buhlschwester eines vornehmen Her-

⁸⁹ Ditters von Dittersdorf: *Die Liebe im Narrenhause*. S. 257.

⁹⁰ Ditters von Dittersdorf: *Die Liebe im Narrenhause*. S. 257.

⁹¹ Ditters von Dittersdorf: *Die Liebe im Narrenhause*. S. 340.

ren. Stolz auf ihre Schande, bildete sie sich ein, durch ihn eine große Dame zu werden, und da dies fehl schlug, wurde sie aus Scham zur Närrin, ich sehe also nur ihren Stolz bestraft.⁹²

Dittersdorfs Oper setzt sich gezielt mit dem Thema des Wahnsinns auseinander; sie repräsentiert die damals aktuelle Diskussion dieses Themas und ist damit auch soziokulturell höchst aufschlussreich. Im Gegensatz dazu bildet der Wahnsinn in fünf weiteren Opern aus der Zeit (*Masagniello furioso*, *Orfeo*, *Ino*, *Idomeneo*, *Orlando*) lediglich ein mehr oder weniger beiläufiges Element der bekannten antiken Legenden.

Ob eine Oper im deutschen Sprachraum eine Wahnsinnsszene enthält oder nicht, erscheint zufällig. Die einzelnen Charakterisierungen von Wahnsinn zeigen ferner keine Gemeinsamkeiten, die eine Typisierung zulassen würden, und es gibt auch keine Hinweise auf gesellschaftliche Faktoren, die die Wahnsinnsszene beeinflusst hätten. Auffällig ist allein, dass alle Werke – abgesehen von Keisers *Masagniello furioso* – erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen.

5.4. "Honneur à la Folie!"⁹³ – die Wahnsinnsszene in der französischen Oper

In Paris herrscht zu Beginn des 18. Jahrhunderts der tanz- und musikbegeisterte Ludwig XIV. An seinem Hof wirkt seit 1654 Jean-Baptiste Lully als Hofkomponist, der seinen absolutistisch regierenden Herrscher in Balletten und Opern verherrlicht. Lully stirbt 1687 und hinterlässt seinen Nachfolgern mit der 'tragédie lyrique' das Erbe einer beginnenden, durch ihn geprägten französischen Operntradition⁹⁴.

Inspiriert von Erasmus von Rotterdams satirischem *Lob der Torheit*, bringt Destouches 1703 am Hof in Fontainebleau sein 'comédie-ballet en quatre actes et un prologue' *Le Carnaval et la Folie* (La Motte) zur Uraufführung. Darin beherrscht die allegorische Figur der Verrücktheit, 'la Folie', die Bühne. Sieben Jahre später verwendet Campra das gleiche Sujet in seinem 'opéra-ballet' *Les Fêtes vénitiennes* (Danchet, 1710). Im Prolog verjagt 'la Folie' mit ihrem verrückten Gefolge den Verstand von der Bühne und ruft zum Genuss des Lebens auf. In Campras 'tragédie lyrique' *Idoménée* (Danchet, 1712, umgearbeitete Fassung 1731) betritt dann ein wahnsinniger Held die Pariser Opernbühne. Idoménée verfällt nach einem Besuch der römischen Göttin Nemesis dem Wahnsinn, wird von den mit Schlangen und Fackeln bewehrten Furien gemartert und ermordet schließlich in seinem Wahn den eigenen Sohn.

Ludwig XV. begeistert sich für die Kunst weit weniger als sein Vorgänger: Trotzdem wird am Hof die junge Tradition der Oper weitergeführt. Rameau, Lullys Nachfolger, setzt dessen Konzept der 'tragédie en musique' in Bezug auf die Auswahl der Stoffe sowie auf die Gehobenheit

⁹² Ditters von Dittersdorf: *Die Liebe im Narrenhause*. S. 282.

⁹³ Rameau: *Platée*. 1. Akt, 5. Szene. S. dazu auch Alexandre (1999)

⁹⁴ Schreiber (1988). S. 87.

der Sprache fort. Sein Werk *Platée* (Valois d'Orville, 1745), die Geschichte einer zum Narren gehaltenen Tümpelnixe, wurde in die vorliegende Untersuchung einbezogen, da die allegorische Figur der Verrücktheit in die Handlung eingreift. Rameaus 'Folie' hat Apollos Leier gestohlen und wird in ihren großwahnsinnigen, musikalischen Ergüssen von einem manisch-depressiven Chor von Claqueuren unterstützt.

Frankreich befindet sich Mitte des 18. Jahrhunderts in einer sich verschärfenden politischen, sozialen und wirtschaftlichen Krise, die sich gemäß Bermbach "vorerst noch Ersatzfelder suchte, um dort auszutragen, was wenig später in der großen Revolution mit ganzer Wucht zum gesellschaftlichen Ausbruch kam"⁹⁵. Eines dieser Ersatzfelder ist der so genannte 'Buffonistenstreit' von 1752, der die "intellektuelle Szene von Paris in ihren Grundfesten erschüttert"⁹⁶ und der neben dem eigentlichen Streit um eine einzig richtige Opernästhetik v.a. auch die politischen Lager gegeneinander aufbringt. Am Vorabend dieses Buffonistenstreits wird zwischen den Mühlsteinen der französischen und der italienischen Operanhänger Leclairs 'tragédie' *Scylla et Glaucus* (D'Albaret, 1746) zermahlen. Sie verschwindet nach zwei Monaten von der Bühne, um erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts hervorgeholt zu werden. In *Scylla et Glaucus* vergiftet die eifersüchtige Zauberin Circe den Brunnen, in dessen Wasser sich Scylla täglich spiegelt. Nachdem die junge Heldin den Gifthauch eingeatmet hat, verfällt sie in Wahnvorstellungen von Hölle, Ungeheuern und Verderben, bevor sie leblos zusammenbricht.

Piccinni, im Disput um die formalen und ästhetischen Kriterien der Oper gegen seinen Willen zum Kontrahenten Glucks stilisiert, bringt in den Jahren zwischen 1778 und 1781 gleich drei Opern mit Wahnsinnszenen zur Uraufführung: *Roland* (Marmontel, 1778), *Atys* (Marmontel, 1780) und *Iphigénie en Tauride* (du Congé Dubreuil, 1781). Roland rast in bekannter Manier über die Bühne, während Oreste und Atys in genau so bekannter Manier von den Furien heimgesucht und gemartert werden (s. dazu Kapitel 9.4.).

Die Revolution und die Aufhebung des Theatermonopols lassen in Paris in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts Dutzende neuer Theater entstehen. Wie fast 150 Jahre zuvor in Venedig zieht mit den neuen Theatern auch ein neues Publikum in die Logen, Kleinbürger, die andere ästhetische Vorstellungen von der Oper mitbringen. Dies hat natürlich auch Auswirkungen auf die Rezeption der Oper. Kurz vor Ausbruch der Französischen Revolution bringt Dalayrac in Paris seine 'comédie en un acte et en prose' *Nina ou La folle par amour* (Marsollier des Vivetières, 1786) auf die Bühne. Dieses Werk hat großen Einfluss auf die neue Gattung der 'comédie larmoyante', die sich im ausgehenden 18. Jahrhundert zwischen die aristokratische und eine neu erwachende bürgerliche Oper reiht. *Nina* ist gemäß Sala Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung der romantisch-sentimentalen Wahnsinnszene⁹⁷ überhaupt. Die Figur der unschuldigen jungen Frau, die aus enttäuschter Liebe den Verstand verliert, prägt viele kommenden Werke, v.a. solche des 19. Jahrhunderts. Das Libretto von Marsollier des Vivetières wird wenige

⁹⁵ Bermbach (1997). S. 84.

⁹⁶ Bermbach (1997). S. 80.

⁹⁷ Sala (1994). S. 20.; Sala (2001). S. 28.

Jahre später erfolgreich von Paisiello (1789) und im 19. Jahrhundert von Coppola (1835) vertont. Ein für das Thema der Wahnsinnszene bemerkenswertes Werk – und zugleich die chronologisch letzte Szene dieses Jahrhunderts – ist Bertons Einakter *Le Délire ou Les Suites d'une erreur* (Révéróni de Saint-Cyr, 1799), der erstaunlicherweise kaum Eingang in die Forschungsdiskussion über Opernwahnsinn gefunden hat und über den Willier sagt:

An important precursor of the mad scene operas of the 1830s and 1840s appeared in 1799, Henri-Montan Berton's *Le Délire: ou, Les Suites d'un erreur*.⁹⁸

Die Wahnsinnsdarstellung in diesem Werk ist eine der ausführlichsten und überzeugendsten aller in dieser Arbeit gesichteten 193 Wahnsinnsrollen. Der Protagonist Murville erscheint wie ein männliches Vorbild der Wahnsinnsheldinnen des 19. Jahrhunderts. Murville ist seiner Spielereienschaft zum Opfer gefallen. Er hat sich dabei durch die Tücke eines vermeintlichen Freundes ruinieren lassen und ist im falschen Glauben wahnsinnig geworden, seine geliebte Frau hätte sich aus Scham das Leben genommen. In diesem Werk scheint die psychologische Darstellung des Wahnsinns Modell an realem pathologischem Verhalten genommen zu haben. Der Held unterliegt starken Gefühlsschwankungen zwischen depressiver Scham und manischem Singen. Die psychologische Sorgfalt der Wahnsinnszenen scheint aber nicht das Einzige zu sein, was die Oper zu bieten hat. Gemäß Schneiders lexikalischem Eintrag in Pipers 'Enzyklopädie des Musiktheaters' hat dieses Werk darüber hinaus auch eine politische Signalwirkung:

Die "Comédie en prose mêlée d'ariettes" (so der Untertitel des Originallibrettos) fasst wie in einem Brennspiegel die psychosozialen Trends und die ästhetischen Moden des nachrevolutionären Frankreichs in ein ebenso einfaches wie wirkungsvolles Sujet. Anspielungen auf Johann Wolfgang von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), der gleich nach Erscheinen auch in Frankreich zum Bestseller wurde, und Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierres die Rousseau-Tradition in frühromantischen Bahnen fortsetzenden Roman *Paul et Virginie* (1788) vermischen sich mit sozialen Elementen und einer bereits bühnenfähig gewordenen Psychologie des Wahnsinns.⁹⁹

Tatsächlich ist die Gestaltung des wahnsinnigen Murville meilenweit von derjenigen der von Furien geplagten Rasenden in der Barockoper¹⁰⁰ entfernt. In den vorliegenden Wahnsinnszenen gibt es keine Szene aus früheren Jahren, die sich in solch psychologischer Weise auf den geistigen Ausnahmezustand eines Helden einlässt. Die Angaben im Nebentext zur äußeren Gestaltung sind sehr detailliert ("il gesticule comme s'il piochait la terre avec beaucoup de vivacité"¹⁰¹). Eine schrittweise abklingende Wahnsinnsattacke ("il se calme par degrés"¹⁰²), wie auch abrupte Gefühlsumschwünge und deren mimische Repräsentation sind möglich ("il change de visage tout

⁹⁸ Willier (1987). S. 420.

⁹⁹ Schneider (1994). S. 330.

¹⁰⁰ Obwohl der Begriff 'Barock' als Epochenbezeichnung erst im 19. Jahrhundert eingeführt wurde und dies historisch nicht in einem aufwertenden Konsens gemeint war, soll er im Rahmen dieser Arbeit verwendet werden, um das nach Riemanns Vorschlag bezeichnete, aber wenig geläufige 'Generalbasszeitalter' zu benennen.

¹⁰¹ Berton: *Le Délire ou Les suites d'une erreur*. S. 25.

¹⁰² Berton: *Le Délire ou Les suites d'une erreur*. S. 21.

à-coup"¹⁰³). Den starken Eindruck, den die Wahnsinnscharakterisierung durch Text, Musik wie auch durch die Interpretation des Sängers auf das damalige Publikum hatte, beschreibt Smart mit den Worten: "[...] one or more of the spectators fainted, overwhelmed by fear and other emotions"¹⁰⁴.

Die Wahnsinnsszene des 18. Jahrhunderts ist nicht länger das Privileg der venezianischen Fastnachtsoper. Allein in der Stadt Paris werden mehr Opern mit Wahnsinnsszenen uraufgeführt als im ganzen italienischen und deutschen Sprachraum zusammen. So fanden sich in der vorliegenden Auswahl jeweils nur zwischen zwei und vier Opern mit Wahnsinnsszenen, die in Venedig, Neapel, Wien, London oder München uraufgeführt wurden, gegenüber zwölf Uraufführungen in Paris. Der Blick auf die Chronologie der Uraufführungen macht ferner deutlich, dass fast ein Drittel aller Wahnsinnsszenen in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts auf die Bühne kommt, was einerseits ein Hinweis auf einen Einfluss der politisch instabilen Lage sein kann, andererseits auch mit der allgemeinen Zunahme an Opernuraufführungen erklärt werden kann (vgl. dazu Anhang 2).

Der Anteil an komischen Wahnsinnsszenen hat im Vergleich zum vergangenen Jahrhundert stark abgenommen. Nur noch rund ein Drittel aller Szenen soll den Zuschauer zum Lachen bringen.

Im 18. Jahrhundert überwiegt die Anzahl männlicher Opernwahnsinniger nach wie vor; diese bestreiten rund zwei Drittel aller Wahnsinnsszenen. Obwohl die antike Mythologie als Plot-Quelle langsam versiegt, ist der Anteil an Furienwahnsinn bemerkenswert hoch; die Hälfte aller Wahnsinnigen verliert den Verstand durch den Einfluss der Rache-schwester oder ruft diese in ihrem Leid zu Hilfe. (s. dazu Kapitel 9.4.).

¹⁰³ Berton: *Le Délire ou Les suites d'une erreur*. S. 24.

¹⁰⁴ Smart (1993). S. 202.

6. Koloraturdelirium – die Wahnsinnsszene des 19. Jahrhunderts

6.1. Die literarischen Wurzeln und die Opern im Überblick

Mit der psychiatrischen Revolution Ende des 18. Jahrhunderts und einem neu erwachten Glauben an die Heilbarkeit der Geisteskrankheiten nimmt die Zahl psychiatrischer Institutionen, Ärzte und damit auch der Kranken stetig zu. Die Zahl der Heilungen indessen bleibt massiv dahinter zurück, was im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einem dysphorischen Meinungswandel dem psychisch Kranken gegenüber führt. Standen bis anhin eher biomedizinisch orientierte Erklärungsansätze im Vordergrund, nach denen Geisteskrankheit einen körperlichen Defekt darstellte und damit Aussicht auf Therapie besaß, findet nun ein Rückschritt zu rein biologischen Ideen im Sinne erblicher und damit nur schlecht therapierbarer Hirnkrankheiten statt. Der psychisch Kranke wird nicht mehr als heilbar, sondern als unheilbar krank eingestuft. Die auf diesem Nährboden gewachsene 'Degenerationshypothese' wird etwa zeitgleich mit Darwins Evolutionstheorien publik. Parallel zum Konzept der Evolution entsteht die Idee einer über Generationen fortschreitenden Degeneration einzelner Familien oder Völker aufgrund einer angenommenen Erbllichkeit der Geisteskrankheiten; eine fatale Theorie und wegbereitend für die verheerende Umsetzung dieses Gedankenguts im 20. Jahrhundert.

Man könnte nun erwarten, dass diese ätiologischen Ansätze und die neuen Erkenntnisse in der Psychiatrie auch in das Kulturleben und damit in die Oper der Zeit eingeflossen sind. Die einzige Parallele zwischen den immer stärker beachteten wissenschaftlichen Fort- oder Rückschritten in der Behandlung psychisch Kranker einerseits und der Charakterisierung von Wahnsinn in der Oper andererseits ist die Zunahme der Zahl von Wahnsinnigen auf der Bühne. Kein Jahrhundert der Operngeschichte wird so stark assoziiert mit Wahnsinn auf der Bühne wie das 19. Jahrhundert, und in keinem Jahrhundert gibt es so viele Opern mit derart zahlreichen, bis heute berühmt gebliebenen Wahnsinnsszenen. Insgesamt hat es indessen im 19. Jahrhundert keine signifikante Zunahme an Uraufführungen gegeben: Nach einem Höchststand um 1790 geht die Zahl von Opernpremierern im 19. Jahrhundert wieder zurück (vgl. dazu Anhang 2). Wie im Folgenden näher erläutert wird, holen sich Librettisten und Komponisten ihre Inspiration für Wahnsinnsscharakterisierungen v.a. aus der Literatur und weniger aus medizinischen Theorien oder realen Biographien von Geisteskranken. Nach der Vorherrschaft der streng strukturierten Oper mit "Sujets aus der Realgeschichte"¹⁰⁵ und den Ränken zwischen erhabenem Heldenpaar und untergeordnetem Dienerpaar, das tatkräftig die Handlung vorantreibt, beeinflusst Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die in Paris entstandene Schreckens- und Revolutionsoper die Opernschaffenden. Auch die wieder erwachenden 'romantischen' und 'empfindsamen' Strömungen in Gesellschaft und Kultur gehen mit einer veränderten Wahrnehmung des Menschen

¹⁰⁵ Schreiber (1988). S. 191.

und seines Schicksals einher. Politische Intrigen und historische Dramen treten zurück zugunsten des Menschen und seines Schicksals.¹⁰⁶

Sind die Wahnsinnsszenen des 18. Jahrhunderts noch durch einen überwiegenden Anteil an männlichen Wahnsinnigen und an Furien auf der Bühne gekennzeichnet, so verändert sich das Genre im 19. Jahrhundert nachhaltig: Es wird geprägt durch eine beginnende Dominanz weiblicher Wahnsinnssrollen und durch die zunehmende Tragik der Wahnsinnsszenen. Ein neuer Typus in Gestalt der unschuldig leidenden jungen Frau beginnt, die Darstellung der Wahnsinnsszene in der Oper des 19. Jahrhunderts zu prägen. Der Anteil weiblicher Wahnsinnssrollen wächst auf über die Hälfte an. Schreiber weist auf die marginalisierten Wahnsinnsszenen der Männer mit ihren "meist nur vorübergehenden Bewusstseinstrübungen"¹⁰⁷ gegenüber den wahnsinnig werdenden Heldinnen hin, für die die Wahnsinnsszene eine "Chiffre für einen Gang heraus aus der Gesellschaft, in den Tod"¹⁰⁸ darstellt.

Als eines der frühesten literarischen Vorbilder der Wahnsinnsszene in der Oper nennen Sala¹⁰⁹ wie auch Willier¹¹⁰ die Maria aus Laurence Sternes' *Tristram Shandy* (1759-1767), ohne aber beispielsweise Shakespeares Ophelia zu erwähnen. Döhring hingegen spricht vom "sentimentalen Frauentypus"¹¹¹, den Richardson kreierte (vermutlich in dessen Briefroman *Pamela*, 1740) und der "in den folgenden Jahrzehnten im Roman und auf dem Theater zahlreiche Verkörperungen erfuhr"¹¹².

Obwohl die deutsche Literatur v.a. im 19. Jahrhundert in ihrer Mehrheit Bilder des männlichen Wahnsinnigen schuf¹¹³, findet man auch das Bild der unschuldig in den Wahnsinn getriebenen Frau, beispielsweise das Evchen in Wagners *Kindermörderin* (1776), Blanca in Leisewitz' *Julius von Tarent* (1776), die Titelheldin in Goethes *Lila* (1777), das Gretchen in Goethes *Faust* (1808) oder die Agnes in Mörikes Roman *Maler Nolten* (1832). Diesen Frauen gemeinsam ist das Fehlen einer selbstbestimmten Handlungsfähigkeit in einer vollkommen von Männern dominierten Welt.

Einen bedeutenden und unmittelbaren Einfluss auf die Charakterisierung der romantischen Heldin und ihrer Wahnsinnsszene in der Oper haben die englischen 'Schauergeschichten'¹¹⁴ und Walter Scotts Romane¹¹⁵. Dazu Döhring:

¹⁰⁶ s. dazu auch Walter (1997).

¹⁰⁷ Schreiber (2002). S. 240.

¹⁰⁸ Schreiber (2002). S. 240.

¹⁰⁹ Sala (2001). S. 29.

¹¹⁰ Willier (1987). S. 419. Willier nennt auch noch Sternes' *Sentimental Journey*.

¹¹¹ Döhring (1976). S. 284.

¹¹² Döhring (1976). S. 284.

¹¹³ z.B. Goethe: *Die Leiden des jungen Werther* (1774), Tieck: *William Lovell* (1795/96) und *Der Runenberg*, Novalis: *Heinrich von Ofterdingen* (1802), Kleist: *Michael Kohlhaas* (1810), Hoffmann: *Ritter Gluck* (1809), *Die Elixiere des Teufels* (1815/16), *Der Sandmann* (1817), *Die Jesuitenkirche in G.* (1817), Büchner: *Lenz* (1839), Keller: *Der grüne Heinrich* (1854).

¹¹⁴ wie beispielsweise Maturins *Bertram; or The Castle of Saint-Aldobrand* (1816), Polidoris *The Vampyre* (1819), Maturins *Melmoth the Wanderer* (1820) oder Shelleys *Frankenstein* (1831).

¹¹⁵ *The Bride of Lammermoor* (1819), vertont z.B. von Carafa (1829), Mazzucato (1834) und Donizetti (1835), *The Lady of the Lake* (1810), vertont von Rossini (1819) oder *Valentine's Day or The fair maid of Perth* (1828), vertont von Bizet (1867).

Als gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jh. durch [die] "gothic novel" (Walpole, Radcliffe, Lewis u.a.) und den historischen Roman (Scott u.a.) sowie die in ihrem Gefolge erscheinenden Dramen die "romantische Welle" der Librettistik ausgelöst wurde, war endlich auch das stoffliche Ambiente für die große Wahnsinnsszene der Oper des 19. Jh. geschaffen, deren textlicher Grundtyp sich so beschreiben läßt: eine sentimentale Liebende vor romantisch-pittoreskem Hintergrund, in den Wahnsinn getrieben durch Zerstörung ihres Liebesglücks seitens böser Feinde oder eines launischen Schicksals.¹¹⁶

Erfurth spricht vom ambivalenten Konflikt dieses Frauentyps, wenn er schreibt:

Most mad scenes from the bel-canto period deal with the conflict between a surrounding characterized by indifferent rationality – [...] – and a life space where freedom and affection can develop. In many cases the heroine of the opera (the 'prima donna', almost always a soprano) breaks down because of the conflict between these worlds, becomes mentally ill and escapes into a mysteriously removed 'refuge'.¹¹⁷

Zu dieser Umschreibung passend, aber in ihrem Wahnsinnsanfall doch bereits zu einer rächenden Tat fähig, ist Lucy Ashton in Scotts Roman *The Bride of Lammermoor* (1819), die in ihrem Leiden zwar den Verstand verliert, aber gerade durch den Verlust der psychischen Gesundheit zu einer Rachede Tat fähig wird: Sie ersticht in ihrer Hochzeitsnacht den ungewollten und ungeliebten Ehemann. Small fasst den Bedeutungsgehalt von Lucias Leiden und Scotts dahinter stehende Intention recht weit, wenn sie die Liebeskranke als ein Symbol auffasst, das nicht nur für den Zusammenbruch zwischenmenschlicher Beziehungen, sondern vielmehr auch für den Zerfall einer Gesellschaft steht:

Scott presents the love-mad woman as a powerful symbol of the breakdown in relations between men and women, between political factions, and between classes, that threatens an ostensibly progressive society.¹¹⁸

Die Wahnsinnsszene mit dem charakteristischen und bis heute die Rezeption von Opernwahnsinn prägenden Frauentypus erfreut sich im 19. Jahrhundert bei Librettisten, Komponisten und beim Publikum großer Beliebtheit. Die Zahl der in Opern eingefügten Wahnsinnsszenen steigt, und mancher Komponist hat sich in seinen Werken wiederholt mit diesem Gegenstand befasst.

So erbrachten die Recherchen Hinweise auf rund 135 Wahnsinnsszenen im 19. Jahrhundert (s. dazu Anhang 3), von denen die Texte von 79 der in Tabelle 14 aufgeführten Werke vorliegen. Von insgesamt 41 Komponisten vertont, gibt es unter den folgenden Werken beispielsweise von Bellini, Wagner und Meyerbeer je vier, von Rossini fünf, von Verdi sechs und von Donizetti nicht weniger als elf Opern mit Wahnsinnsszenen.

¹¹⁶ Döhring (1976). S. 284.

¹¹⁷ Erfurth (2000). S. 310.

¹¹⁸ Small (1996). S. 138.

Tabelle 14: Übersicht über Thematisierungen des Wahnsinns im Musiktheater des 19. Jahrhunderts

UA	Oper	Komponist	Kodierung des Wahnsinns*
1805	Fidelio	Beethoven	INT
1809	L'Agnese	Paër	EW
1814	Sigismondo	Rossini	EW (INT)
1814	Il Turco in Italia	Rossini	UW
1816	Gabriella di Vergi	Carafa	INT
1817	Armida	Rossini	UW+F
1819	Ermione	Rossini	F
1823	Semiramide	Rossini	EW
1823	Euryanthe	von Weber	EW
1824	Emilia di Liverpool	Donizetti	INT
1827	Il Pirata	Bellini	EW
1827	Masaniello	Carafa	EW
1827	Macbeth	Chélaré	INT
1829	La Muette de Portici	Auber	EW
1828	L'Esule di Roma ossia Il proscritto	Donizetti	EW
1828	Der Vampir	Marschner	UW
1828	Gabriella di Vergy	Mercadante	INT
1829	La Straniera	Bellini	EW
1829	Le Nozze di Lammermoor	Carafa	INT
1829	Der Templer und die Jüdin	Marschner	VAR
1830	Anna Bolena	Donizetti	EW
1830	I pazzi per progetto	Donizetti	UW (UW)
1831	La Sonnambula	Bellini	INT
1833	Il furioso nell'isola di San Domingo	Donizetti	EW
1833	Torquato Tasso	Donizetti	UW
1833	Hans Heiling	Marschner	INT
1835	I Puritani	Bellini	EW
1835	La pazza per amore	Coppola	EW
1835	Lucia di Lammermoor	Donizetti	EW
1835	Ines de Castro	Persiani	EW
1837	Roberto Devereux	Donizetti	INT
1837	Il ritorno di Columella	Fioravanti	EW (EW)
1837	Il giuramento	Mercadante	INT
1839	Le lac des Fées	Auber	EW
1840	La Vestale	Mercadante	EW
1840	Saffo	Pacini	EW
1841	Maria Padilla	Donizetti	EW
1842	Linda di Chamounix	Donizetti	EW
1842	Nabucco	Verdi	EW
1843	Charles VI	Halévy	EW
1843	I Lombardi alla prima crociata	Verdi	INT
1844	Ernani	Verdi	INT
1844	I due Foscari	Verdi	EW

– Fortsetzung der Tabelle 14 auf der nächsten Seite –

1847	Martha	Flotow	UW
1847	Macbeth	Verdi	INT
1849	Le Prophète	Meyerbeer	UW
1850	Genoveva	Schumann	INT (INT)
1850	Lohengrin	Wagner	INT
1852	Si j'étais roi	Adam	UW
1853	Il Trovatore	Verdi	INT
1854	L'Etoile du nord	Meyerbeer	EW
1856	Rusalka	Dargomyschski	EW
1858	Jone	Petrella	EW
1859	Faust	Gounod	INT (INT)
1859	Dinorah ou Le pardon de Ploërmel	Meyerbeer	EW
1863	Les Troyens	Berlioz	INT
1865	Amleto	Faccio	EW (UW)
1865	L'Africaine	Meyerbeer	EW
1866	Astorga	Abert	EW
1866	Mignon	Thomas	EW (INT)
1867	La jolie fille de Perth	Bizet	EW
1867	Roméo et Juliette	Gounod	INT
1868	Mefistofele	Boito	EW
1868	Hamlet	Thomas	EW (UW)
1869	Gabriella di Vergy	Donizetti	INT
1870	Die Walküre	Wagner	INT
1874	Boris Godunow	Mussorgski	EW (VAR)
1875	Die Königin von Saba	Goldmark	UW
1876	Siegfried	Wagner	INT
1877	Les Cloches de Corneville	Planquette	EW
1881	Les contes d'Hoffmann	Offenbach	INT
1884	Mazeppa	Tschaikowsky	EW
1886	Edmea	Catalani	EW
1887	Ruddigore	Sullivan	EW
1888	Die Feen	Wagner	EW
1890	Pikowaja dama	Tschaikowsky	INT
1894	La Navarraise	Massenet	EW
1895	Guglielmo Ratcliff	Mascagni	EW (INT)
1899	Die Zarenbraut	Rimski-Korsakow	EW

* EW = echter Wahnsinn, UW = unechter Wahnsinn, F = Furien, INT = Interpretation von Wahnsinn, VAR = Sonstige (Narr, 'la pazza' etc.). Doppelkodierungen einer Rolle beispielsweise als echter Wahnsinn und mit vorkommenden Furien werden mit einem Pluszeichen (EW+F) angegeben. Bei mehreren Wahnsinnsrollen in einer Oper ist die Kodierung der zweiten Rolle in Klammer angegeben.

Da auch die Oper des 19. Jahrhunderts stark von nationalen Einflüssen geprägt ist, sollen die Werke nach den wichtigsten Sprachregionen aufgeteilt behandelt werden.¹¹⁹ In Italien zeigt sich

¹¹⁹ Mit der Einteilung der Werke nach Sprachregionen in diesem Kapitel ist kein weiter reichender Bedeutungsgehalt verbunden, gewählt wurde ein gemeinsames Gruppierungskriterium, das eine noch zufälliger chronologisch geordnete Beschreibung verhinderte.

in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine große Vorliebe für den romantisch-verklärten Frauentypus (Kapitel 6.2.), eine Entwicklung, die die französische Oper der zweiten Hälfte des Jahrhunderts übernimmt (Kapitel 6.4.), während die Wahnsinnsszene in der Oper der deutschsprachigen Regionen nicht richtig Fuß fassen kann (Kapitel 6.3.).

6.2. "Futter für geläufige Gurgeln"¹²⁰ – die Wahnsinnsszene im italienischen Sprachraum

Die erste der vorliegenden italienischen Wahnsinnsszenen des 19. Jahrhunderts nimmt den Gegenstand gleich in seiner ganzen Tragweite auf. Ganz im Sinne der Empfindsamkeit und des tugendhaften Mitleids, mit dem die bürgerliche Gesellschaft in einigen europäischen Städten dem 'Irrenhaus' gerne einem Besuch abstattet, ist der Schauplatz streckenweise in eine psychiatrische Klinik versetzt. In Paërs 'dramma semiserio' *L'Agnese* (Buonavoglia, 1809)¹²¹, nach Opies Roman *The Father and the Daughter* (1801), wird Uberto wahnsinnig, als ihn seine Tochter Agnese für einen Libertin verlässt, den sie heiraten möchte. Der Vater wird in einer Klinik interniert und nach Jahren der Umnachtung durch eine Reinszenierung des früheren Glücks wieder zu Verstand gebracht. Es ist ein von der Tochter gesungenes Lied, das die Heilung bringt, eine damals nicht unübliche Therapie für Geisteskrankheit. Goethe beschreibt in dem bereits erwähnten Singspiel *Lila* (1777) die Heilung des Wahnsinns durch die Verkehrung der Wahnideen in die Realität, ebenfalls eine damals moderne Kur des Wahnsinns, durch die die bis dahin beliebte Genesung mittels Wiedererlebens eines früheren glücklichen Zustandes oder eines ursächlichen Traumas abgelöst wurde. Diese Form der Heilung von Geisteskranken durch das direkte Eingehen auf deren Wahnbilder ist übrigens schon in der Oper des 17. Jahrhunderts bekannt gewesen. In Draghis 'dramma per musica' *Die Nörrische Abderiter* (Minato, 1675) geht der verliebte Cassander mit den Worten "Nörrische Einbildungen vergehen öffters / wann sie sich vor [für] erfüllt halten"¹²² auf die Wahnvorstellungen seiner zukünftigen Braut ein.

Obwohl sich unter Rossinis Opern mindestens fünf Werke finden lassen, in denen der Wahnsinn eine Rolle spielt, sind sie für die das 19. Jahrhundert kennzeichnenden Koloraturrasereien noch wenig typisch. Ein Vergleich der fünf Szenen hinsichtlich einer möglichen dramaturgischen Vorliebe des Komponisten für Wahnsinnsszenen zeigt keine Gemeinsamkeiten, was auch an den fünf verschiedenen Librettisten liegen mag. Der Wahnsinn in Rossinis Opern scheint zufällig eingestreut und als Buffo-, Retardierungs- oder ästhetisierendes Element einer Gefühlskulmination eingesetzt. Die eindrucklichste Szene findet man in der Oper *Sigismondo* (Foppa, 1814). Der Titelheld und König von Polen ist aus Schuldgefühl wahnsinnig geworden, glaubt er doch, seine durch eine Intrige zu Unrecht angeklagte Frau zum Tode verurteilt zu haben. Von Wahnvorstellungen gepeinigt, durchstreift er seine Gemächer.

¹²⁰ Schreiber (2002). S. 185.

¹²¹ s. dazu auch Schmierer (1986).

¹²² Draghi: *Die Nörrische Abderiter*. S. 46.

Geronio im 'dramma buffo' *Il Turco in Italia* (Romani, 1814) verliert zwar nicht den Verstand, obwohl er allen Grund dazu hätte, sondern wird bei der verzweifelten Suche nach seiner Frau von den Komparsen und gar vom Chor für verrückt erklärt. In einem weiteren Werk Rossinis, *Armida* (Schmidt, 1817), charakterisiert sich die aus Liebesenttäuschung rasende Armida selbst als 'außer sich' und ruft in ihrem Rachewahn die Furien als Wahnsinn stiftende Schwestern auf. Auch Ermione in der gleichnamigen 'azione tragica' (Tottola, 1819) ist, nach einem von ihr angezettelten Mord und dem Verlust ihres Geliebten außer sich und ruft die Furien um Hilfe. In der Oper *Semiramide* schließlich (Rossi, 1823) schleichen gegen Ende einige der Protagonisten im Grabmal des ermordeten Königs umher, in der Absicht, sich gegenseitig umzubringen. Dabei verfällt der Königsmörder Assur in paranoide Visionen, von denen er sich nur langsam befreien kann.

Obwohl Rossinis Wahnsinnsszenen – außer im *Sigismondo* – wenig differenziert sind und sich entweder auf Furien oder Visionen beschränken, ist es gemäß Schreiber¹²³ Rossinis und Tottolas Verdienst, prägend für die romantische Wahnsinnsszene des 19. Jahrhunderts zu sein, indem sie 1819 mit *La Donna del Lago* eine literarische Vorlage von Scott auf den Kontinent brachten, was später u.a. zur mehrfachen Vertonung von Scotts Roman über das Geschick der *Lucia von Lammermoor* führte.

Von Carafas Opern enthalten drei Werke Szenen psychischer Ausnahmezustände: *Gabriella di Vergi* (Tottola, 1816) ist ein Beispiel für die Kategorie 'Interpretierter Wahnsinn': Sie wird einerseits vom Chor in "ihrem Delirium seufzend"¹²⁴ beschrieben, andererseits erleidet sie einen durch Entsetzen und psychische Folter hervorgerufenen – medizinisch nicht unmittelbar nachvollziehbaren – plötzlichen Tod. Gabriella ist im Rahmen der vorliegenden Librettotexte die erste unschuldig in Wahnsinn und Tod getriebene Heldin des 19. Jahrhunderts.

Die nächste junge Frau, die den Verstand verliert, folgt in Carafas 1829 uraufgeführter Oper *Le Nozze di Lammermoor* (Balocchi). Lucia verliert Verstand und Leben, nachdem sie ihren ungeliebten Gatten in der Hochzeitsnacht erstochen und sich in der Folge selbst vergiftet hat. Auch der Revolutionsheld Masaniello in der gleichnamigen Oper *Masaniello ou Le Pêcheur napolitain* (Moreau, 1827) wird von seinen eigenen Leuten vergiftet und stirbt im Wahnsinn. Carafas Verdienst ist es, mit den drei genannten Werken Stoffe auf die Bühne gebracht zu haben, die in weiteren Vertonungen durch Auber und Donizetti viel zum Ruhm der Oper des 19. Jahrhunderts beitrugen.

Von Bellini sind die folgenden Werke in die vorliegende Sammlung von Wahnsinnsszenen eingegangen: *Il Pirata* (Romani, 1827), *La Straniera* (Romani, 1829), *La Sonnambula* (Romani, 1831) sowie *I Puritani* (Pepoli, 1835), vier Werke des Belcantos mit unschuldigen jungen Frauen, vier romantische Heldinnen des 19. Jahrhunderts, die als einzigen Ausweg aus ihrer Qual den Schritt in den Wahnsinn sehen.

¹²³ Schreiber (2002). S. 226f.

¹²⁴ Carafa: *Gabriella di Vergi*. S. 67.

Mit der Oper *Il Pirata* feiert Bellini 1827 in der Mailänder Scala seinen Durchbruch, und für Schreiber¹²⁵ ist dieser Abend gleichzeitig auch der Beginn der Romantik in der italienischen Oper. Imogene hat einen Mann, den sie nicht liebt, geheiratet, um damit ihren Vater retten zu können. Ihr Ehemann wird in einem Duell von ihrem früheren, aus der Fremde zurückgekehrten Geliebten getötet und dieser danach zum Tod verurteilt. Imogenes literarisches Vorbild aus Maturins Drama *Bertram or The Castle of Saint-Aldobrand* (1816) gibt sich – im Gegensatz zu ihrer Opernschwester – ihrem ehemaligen Geliebten hin und tötet zudem noch ihr Kind. Demgegenüber ist Bellinis beziehungsweise Romanis Heldin unschuldig und moralisch unbefleckt, sie verliert Gatten und Geliebten, und es bleibt ihr nur der Ausweg in die Welt des Wahnsinns. Schneider dazu:

Erst mit Bellinis Oper IL PIRATA beginnt die romantische Wahnsinnsszene als Chiffre für einen Gang heraus aus der Gesellschaft, in den Tod. [...] Den Wahnsinn schuldloser Frauen kann man als Spezifikum der italienischen Oper in einer Korrelatfunktion sehen zu dem gerade in romanischen Ländern überschwenglichen Marienkult.¹²⁶

Die in ihrem Wahnsinn stillgelegte Frau des 19. Jahrhunderts: unerfahren, unschuldig und leidend, den hin und her reißenden Kräften der männlichen Liebe und des männlichen Stolzes ausgeliefert. Willier¹²⁷ hält die Szene der Imogene für die paradigmatische Wahnsinnsszene schlechthin, ohne die spätere Auftritte wie derjenige der Lucia nicht möglich gewesen wären.

Elvira (*I Puritani*) glaubt sich vor ihrer Hochzeit von ihrem Bräutigam verlassen und verliert über längere Passagen der Oper hinweg den Verstand. Amina, die Heldin in *La Sonnambula*, wird schuldlos angeklagt, nachdem man sie am Vorabend ihrer Hochzeit im Schlafzimmer des Grafen gefunden hat. Amina verliert zwar nicht den Verstand, doch ihr Schlafwandel wird in der Literatur oft im Zusammenhang mit Wahnsinnsszenen erwähnt. Obwohl Schlafwandeln äußerlich wenig mit rasenden Helden oder geistesgestörten Heldinnen zu tun hat, ist eine dahingehende Interpretation nicht ganz abwegig. So wird in der modernen Diagnostik Schlafwandeln im Sinne einer pathologischen Schlafstörung zu den psychischen Störungen gezählt.

Der Komponist mit der größten Zahl von Werken, die Wahnsinnsszenen enthalten, ist Donizetti. Elf seiner Werke wurden in die Untersuchung einbezogen¹²⁸. Einige von ihnen haben die weitere Entwicklung des Opernwahnsinns und der Oper allgemein nachhaltig geprägt. Der Wahnsinn in Donizettis Opern beginnt 1824 vergleichsweise harmlos mit der depressiv wirkenden Emilia (*Emilia di Liverpool*). Emilia hat zwar keine klassische 'gran scena' in weißem Hemd, barfuß und mit zerzaustem Haar. Im Nebentext wird sie jedoch beschrieben als "in tiefer Trau-

¹²⁵ Schreiber (2002). S. 239.

¹²⁶ Schreiber (2002). S. 240.

¹²⁷ Willier (1987). S. 430.

¹²⁸ *Emilia di Liverpool* (unbekannt, 1824), *L'Esule di Roma ossia Il proscritto* (Gilardoni, 1828), *Anna Bolena* (Romani, 1830), *I pazzi per progetto* (Gilardoni, 1830), *Il furioso nell'isola di San Domingo* (Ferretti, 1833), *Torquato Tasso* (Ferretti, 1833), *Lucia di Lammermoor* (Cammarano, 1935), *Roberto Devereux* (Cammarano, 1837), *Maria Padilla* (Rossi, 1841), *Linda di Chamounix* (Rossi, 1842), *Gabriella di Vergy* (Cammarano, 1869)

rigkeit versunken"¹²⁹, und der Chor kommentiert ihre Selbstgespräche wiederholt mit: "sie scheint außer sich!"¹³⁰. Emilia wird von starken Schuldgefühlen gequält; sie zeigt physiologische Symptome von Stress und depressiver Erregung. Isoliert in einer Einsiedelei lebend, bereut Emilia tränenreich den Verlauf ihres bisherigen Lebens. Verführt und sitzen gelassen, ist sie der Überzeugung, dass ihre Schande den Tod der eigenen Mutter verursacht habe.

Eine weitere Frauengestalt mit vorbestimmtem Schicksal ist Anna in Donizettis 'tragedia lirica' *Anna Bolena*. Anna wird zu Unrecht von ihrem Gatten, Heinrich VIII., der Untreue bezichtigt und – nachdem dieser sie in einem von ihm inszenierten Treffen mit ihrem früheren Geliebten gestellt hat – zum Tode verurteilt. Anna bleibt nur die Flucht in den Wahnsinn. Ein ähnliches Schicksal in Form kulminierenden Leidens mit dem einzigen Ausweg in die Geisteskrankheit und sogar in den Tod ereilt in Donizettis Werken weiter Lucia (*Lucia di Lammermoor*), Linda (*Linda di Chamounix*) und Gabriella (*Gabriella di Vergy*).

Rieger¹³¹ beschreibt die so genannten 'schuldfreien Schuldigen' des 19. Jahrhunderts mit den folgenden Eigenschaften: Geradlinigkeit (treu bis in den Tod oder bis zum Wahnsinn), Passivität (u.a. Entscheidungsunfähigkeit, Abhängigkeit), Reinheit (nicht nur sexuell), Ertragen schwerer Konflikte (z.B. dürfen sie nicht aktiv kämpfen), und er erhebt den pädagogisch-moralischen Zeigefinger (v.a. an die Frauen gerichtet). Eine Charakterisierung, die gut auch zu Donizettis Heldinnen passt.

Doch auch die moralisch nicht einwandfreie Heldin in Gestalt der eifersüchtigen und selbst-süchtigen Frau gibt es unter Donizettis Wahnsinnigen. In *Roberto Devereux* liebt Königin Elisabeth den Earl of Essex, Roberto Devereux. Dieser wiederum liebt eine Hofdame, die ihrerseits zwangsverheiratet wird. Zwei Liebespfänder, ein Ring und ein Schal in den falschen Händen, sowie Eifersucht und Unversöhnlichkeit führen zum dramatischen Ende, zu Robertos Tod. Die Königin bricht zusammen und halluziniert ihren toten Geliebten.

Donizettis wahnsinnig werdende männliche Helden sind Murena (*L'Esule di Roma*), der aus schlechtem Gewissen den Verstand verliert, Ruiz (*Maria Padilla*), der nach der vermeintlichen Entehrung seiner Tochter irrsinnig wird, sowie Cardenio (*Il furioso nell'isola di San Domingo*), der verrückteste von Donizettis Helden, der nach der Untreue seiner Frau in Geisteskrankheit versunken auf einer tropischen Insel dahinvegetiert.

Torquato Tasso ist einer der Opernhelden, die vollkommen bei Verstand sind, aber von ihren Gegenspielern für wahnsinnig erklärt werden, damit man sie aus dem Weg schafft. Tasso fällt einer entsprechenden Intrige eines Nebenbuhlers zum Opfer und wird eingekerkert. Als er nach mehreren Jahren Haft erfährt, dass seine Geliebte inzwischen verstorben ist, verliert er nach

¹²⁹ Donizetti: *Emilia di Liverpool*. 1. Akt, 2. Szene.

¹³⁰ Donizetti: *Emilia di Liverpool*. 1. Akt, 2. Szene.

¹³¹ Rieger (1996). S. 379.

Williers¹³² Deutung den Verstand. Ein konkreter Wahnsinn wird allerdings aus dem Libretto nicht ersichtlich, deshalb figuriert Tasso in der vorliegenden Untersuchung in der Kategorie 'Für verrückt erklärt' (vgl. Kapitel 3).

Eine komische Abhandlung des Wahnsinns findet sich – neben Cardenios Charakterisierung – in Donizettis *I pazzi per progetto* (Gilardoni, 1830). Blinval und Norina spielen beide Verrückte im 'Irrenhaus' von Norinas Onkel in der Absicht, sich nach einer längeren Trennung gegenseitig zu prüfen, ob die Liebe noch vorhanden sei. Willier¹³³ sieht mit Recht in diesem Werk mehr Parallelen zur Commedia dell'Arte als zur gerade eben erblühenden romantischen Oper des 19. Jahrhunderts.

Wie bereits der Titel andeutet, ist Fioravantis 'melodramma giocoso' *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova ossia Il pazzo per amore* (Passaro und Cambioaggio, 1842) eine komische Inszenierung von Opernwahnsinn. Zwei Brüder lieben die gleiche junge Frau, Elisa, deren Vater Arzt im lokalen 'Narrenhause' ist. Nachdem Aurelio in Geschäften für den Vater nach Padua reist, knüpft sein daheim gebliebener Bruder Intrigen und schafft es, zwar nicht die Liebe, aber immerhin Elisas Hand zu gewinnen. Als Aurelio von Elisas bevorstehender Heirat erfahren hat, verliert er den Verstand und wird in ein 'Narrenhause für verrückte Musiker' eingewiesen, in welchem die Insassen – in einer Parodie auf Rossini – tatsächlich närrische Musik spielen. Ein Wundertrank, die Reue der Bösewichte und wiedervereinte Liebende beenden Fioravantis Oper.

Wie bereits erwähnt, kommt Willier im 'New Grove Dictionary of Opera'¹³⁴ aufgrund seiner Kriterien zu dem Schluss, dass Verdi – mit Ausnahme der Schlafwandelszene der Lady Macbeth in der Oper *Macbeth* (Piave, 1847) – keine Wahnsinnsszenen vertont habe. Nach den in dieser Untersuchung festgelegten Kriterien für Opernwahnsinn (vgl. Kapitel 2.3.) erfüllen indessen sechs Opern die Bedingungen, um in die vorliegende Zusammenstellung aufgenommen zu werden. In der Oper *Nabucco* (Solera, 1842) wird der blasphemische König von einem Blitz getroffen, der ihn um seinen Verstand bringt. Griselda verflucht ihren Vater in *I Lombardi alla prima crociata* (Solera, 1843) als den vermeintlichen Mörder ihres Geliebten, eine sehr kurze Szene, in der sie von einem Einsiedler als wahnsinnig bezeichnet wird. Auch Ernani, der Räuberhauptmann in der gleichnamigen Oper (Piave, 1844), hat im Angesicht seines Todes eine Halluzination und wird von seiner Geliebten mit den Worten "Oimè! ... smarrisci i sensi!"¹³⁵, wie auch im Nebentext ("Ernani: (*delirante*)"¹³⁶), als wahnsinnig bezeichnet. Auch dies hier ist keine 'gran scena' der romantischen Heldinnen, sondern eher eine Wahnsinnsattacke zum Zwecke einer aktuellen Gefühlsregulierung.

Jacopo Foscari, der Sohn des regierenden Dogen in der Oper *I due Foscari* (Piave, 1844), ist trotz Verbannung aus Liebe heimlich nach Venedig zurückgekehrt. Ihm wird ein Mord angelastet; er

¹³² Willier (1987). S. 446.

¹³³ Willier (1987). S. 431.

¹³⁴ Willier (1992). S. 145.

¹³⁵ Verdi: *Ernani*. S. 279. (Weh mir, seine Sinne verwirren sich.)

¹³⁶ Verdi: *Ernani*. S. 278.

sitzt – von Folter und Kerkerhaft geschwächt – im Gefängnis und erleidet Visionen. Nach einer tiefen Ohnmacht noch immer im Delirium, erkennt er zunächst die ihn besuchende Gattin nicht wieder.

Die Szene der Zigeunerin Azucena in Verdis Oper *Il Trovatore* (Cammarano, 1853), die unter starker psychischer Belastung in einer Art Trance ihrem Adoptivsohn die Geschichte des Mordes an ihrem leiblichen Sohn schildert, ist ein Beispiel für die Kategorie 'Interpretierter Wahnsinn'. Im Libretto finden sich keine expliziten Hinweise auf Wahnsinn: Azucenas Wiedererleben des traumatischen Mord-Abends ist indessen so dargestellt, dass es einem halluzinierten Wiedererleben gleichkommt.

Die eindrücklichste Szene von Geistesverwirrung in Verdis Werk findet man in der Oper *Macbeth*¹³⁷. Lady Macbeth leidet so quälend unter dem Druck ihres schlechten Gewissens, dass sie den Verstand verliert. In der Nacht wandelt sie durch das Schloss und hat Visionen von Blutflecken an ihren Händen, die sie in einem symbolischen Waschzwang zu reinigen versucht. Verdis Wahnsinnszenen erscheinen bereits weit entfernt von den romantischen Rasereien, wie sie bei Bellini oder Donizetti zu finden sind. Ein durchgehendes Muster ist nicht ersichtlich, die Wahnsinnszenen wirken auch hier – außer bei *Macbeth* – nicht als eigenständige, für den Handlungsstrang relevante Motive, sondern vielmehr als zweckgerichtete Elemente zur Ästhetisierung von Gefühlskulminationen.

Unter den Werken aus dem italienischen Sprachraum finden sich noch weitere Beispiele für Frauen, die sich ihres Schicksals oder der Männerwelt nicht erwehren können und dem Wahnsinn oder gar dem Tod anheim fallen. So in Mercadantes 'tragedia lirica' *La Vestale* (Cammarano, 1840), in der die zum Tode verurteilte Emilia in ihrem Wahnsinn ihre Hochzeit halluziniert, oder Gabriella in Mercadantes Version von *Gabriella di Vergy* (Tottola, 1828). Auch die Titelheldin in Persianis *Ines de Castro* (Cammarano, 1835) verfällt nach der Einnahme von Gift dem Wahnsinn, nachdem sie ihre Kinder und den Geliebten verloren hat. Pacinis *Saffo* (Cammarano, 1840) hat durch Intrigen ihren Geliebten verloren und stürzt sich – wahnsinnig geworden – in den Tod. Ophelia in Faccios *Amleto* (Boito, 1865) ergibt sich im Liebesschmerz dem Wahnsinn und dem Tod, während Margherita in Boitos *Mefistofele* (Boito, 1868), des Mordes an Kind und Mutter angeklagt, im Kerker schmachtet und wie schon bei Goethe halluzinierend Lieder singt. Catalanis *Edmea* (Ghislanzoni, 1886) verliert den Verstand, nachdem sie, von ihrem Geliebten getrennt, einen anderen Mann heiraten muss, und Nina schließlich wird in Coppolas *La pazza per amore* (Ferretti, 1835) wahnsinnig, weil sie ihren Geliebten fälschlicherweise für tot hält.

Von den in Tabelle 14 aufgeführten 46 Opern, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Thematisierungen von Wahnsinn beinhalten, stammen mehr als 80% aus dem italienischen Sprachraum. Dies ändert sich in den folgenden Jahrzehnten.

¹³⁷ Der Stoff wurde seit dem 17. Jahrhundert immer wieder vertont, z.B. von Eccles (1694), Chélaré (1827), Taubert (1857), Bloch (1910), Koppel (1967) oder Bibalo (1990).

6.3. Wo bleibt der Wahnsinn? – die Wahnsinnsszene im deutschen Sprachraum

Obwohl in der deutschen, v.a. in der romantischen Literatur der Jahrhundertwende, eine starke Anziehungskraft des Themas Wahnsinn zu beobachten ist (z.B. mit Novalis, Tieck und v.a. E.T.A. Hoffmann¹³⁸), findet man in der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts keine der italienischen Oper vergleichbare Flut einschlägiger Szenen, sondern eher ein Rinnsal kurzer und zufällig wirkender geistiger Umnachtungen, die ausschließlich als dramenästhetische Elemente – ohne weitere Funktion in der Entwicklung der Figuren – eingesetzt werden.

Die erste Oper im 19. Jahrhundert, die eine Szene geistiger Umnachtung thematisiert, ist Beethovens *Fidelio* (Sonnleithner, 1805, erste Fassung *Leonore* 1805). In der berühmten Kerker-szene beklagt Florestan sein trauriges Schicksal und sieht in einer Vision seine Gattin Leonore als Engel, der ihn in die Freiheit führt. Dann bricht er erschöpft zusammen. Die kurze Wahnepi-sode des Florestan ist für die Entwicklung der Wahnsinnsszene aber weder typisch noch tonan-gebend. Sie ist für den eingekerkerten Helden Ausdruck emotionaler Höchstbelastung und für den Zuschauer Wegweiser zu einem glücklichen Ende.

Auf den triumphalen Erfolg von Webers *Freischütz* (Kind, 1821) folgt 1823 dessen große heroisch-romantische Oper *Euryanthe* (von Chézy), deren Libretto Herzfeld – sehr treffend übrigens – ein "verworrenes, dramatisches Gefüge"¹³⁹ nennt. Im Zentrum der Handlung steht Euryanthe, die zu Unrecht der Untreue bezichtigt wird. Sie ist Opfer einer heimtückischen Wette geworden, in der es um ihre Verführbarkeit geht. Ein ausgeplaudertes Geheimnis, ein Rache sinnendes Liebespaar, eine Wahnsinnsattacke und das Geständnis der bösen Gegenspielerin bringen die Liebenden schließlich zusammen und die Oper zu Ende.

Kurze und in ihrer Ausgestaltung wenig charakterisierte Wahnepisoden findet man beispiels-weise in der Figur der unschuldig bedrängten Titelheldin in Schumanns *Genoveva* (Reinick, 1850), die eine geistige Umnachtung erlebt, oder in Gestalt des Liebeswahns ihres heuchlerischen Beschützers Golo. Die Szenen geistiger Umnachtung der Heldinnen Elsa in Wagners *Lohengrin* (Wagner, 1850), Sieglinde in *Die Walküre* (Wagner, 1870) sowie des Alben Mime in *Siegfried* (Wagner, 1876) sind mit dem Stilmittel vorahnender Visionen des bevorstehenden Unheils inhaltlich ähnlich konzipiert. Eine längere und textlich differenziertere Wahnsinnsszene findet man in Wagners Oper *Die Feen* (Wagner, 1888), in der der geistesranke Arindal von seinem Nachfolger auf dem Thron mit den folgenden Worten umschrieben wird:

¹³⁸ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen* (1802); Tieck: *William Lovell* (1795/96); *Der Runenberg* (1804); Kleist: *Penthesilea* (1808), *Michael Koblhaas* (1810); E.T.A. Hoffmann: *Ritter Gluck* (1809), *Die Jesuiterkirche in G.* (1816), *Der Sandmann* (1816/17), *Die Elixiere des Teufels* (1815/16); J. Kerner: *Die vier wahnsinnigen Brüder* (1824); Mörike: *Maler Nolten* (1831).

¹³⁹ Herzfeld (1970). S. 98.

Denn der mir seine Würde übertrug,
ist dem unseligsten Geschick verfallen.
Des Wahnsinns grause Nacht umhüllet ihn
und hält die leidenvolle Seel' umfassen.¹⁴⁰

In Marschners "schottischem Geistermärchen"¹⁴¹ *Der Vampyr* (Wohlbrück, 1828) zeigt sich in der Figur des Lord Ruthwen die Verkörperung einer Art zerstörerischen Liebeswahns, die Schreiber treffend als den männlichen Gegenpart zur italienischen Koloraturwahnsinnigen bezeichnet¹⁴². Lord Ruthwen steht unter dem Druck, seine unberührten Bräute zu ermorden, um die eigene Sterblichkeit hinauszuzögern. Nachdem zwei Jungfrauen ermordet worden sind, hastet Ruthwen zu seiner nächsten geplanten Hochzeit. Doch die dritte Braut weist ihn gegen den Willen ihres Vaters zurück, sie liebt den jungen Burschen Aubry. Dieser ist – obwohl er um die Morde weiß – durch einen zeitlich limitierten Schwur an sein Schweigen gebunden. Die Zeit wird für alle knapp, und Ruthwen gerät immer mehr in Bedrängnis. Als letzte Rettung versucht er, den mittlerweile rasenden Aubry mit Hilfe des Chors für verrückt zu erklären und ihn so aus dem Weg zu schaffen. Diese Szene wurde entsprechend unter der Kategorie 'Unechter Wahnsinn/für wahnsinnig erklärt' eingeordnet.

Weitere Beispiele für Opern, in denen man Protagonisten für wahnsinnig erklärt, um sie unschädlich zu machen, findet man in Marschners *Der Templer und die Jüdin* (Wohlbrück, 1829) und in Flotows *Martha* (Riese, 1847). In beiden Opern hat der Wahnsinn ausschließlich die Funktion, einen Menschen als nicht zurechnungsfähig hinstellen und damit seine Aussagen als unglaubwürdig erscheinen zu lassen.

Die einzige deutsche Wahnsinnsszene, die ausführlich und wirklichkeitsnah gestaltet ist und die auch eine eigentliche dramaturgische Funktion besitzt, beruht auf einer biographischen Episode des Komponisten Emanuele d'Astorga. In Aberts 'romantischer Oper' *Astorga* (Pasqué, 1866) verfällt der Titelheld am Ende des 2. Aktes nach einigem Aufruhr und einem Duell mit dem Mörder seines Vaters dem Wahnsinn. Zeichen der geistigen Umnachtung zeigen sich aber schon zu Beginn des 2. Aktes, wenn der Komponist Astorga in der Abgeschiedenheit einer Hütte an seinem 'Stabat mater' arbeitet. Astorga ist schwermütig und wird von einer visionsartigen, den Sinn raubenden Erinnerung an die Enthauptung seines Vaters heimgesucht. "Von der Aufregung, der Macht dieses Gesichts überwältigt, sinkt er zusammenbrechend auf die Bank [...]"¹⁴³. Der 3. Akt eröffnet mit einem Zeitsprung von zwei Jahren. Astorga ist nach wie vor geisteskrank und wird von seiner ehemaligen Geliebten Eleonore gepflegt, die Astorga in besagtem Duell zur Witwe gemacht hat. Vom Wahnsinn geheilt wird Astorga schließlich durch den Gesang seiner ehemaligen Schülerin, die das von ihm komponierte 'Stabat mater' vorträgt.

¹⁴⁰ Wagner: *Die Feen*. S. 43.

¹⁴¹ Herzfeld (1970). S. 100.

¹⁴² Schreiber (2002). S. 124.

¹⁴³ Abert: *Astorga*. S. 25. Anmerkung im Nebentext.

Das Thema des Wahnsinns konnte im Gegensatz zur deutschen Literatur in der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts keine eigenständige Bedeutung erringen. Die Figur der unschuldig einem grausigen Schicksal und in der Folge dem Wahnsinn verfallenen jungen Frau, die in der italienischen Oper so viel Gefallen gefunden hat, sucht man in der deutschen Oper vergebens.

6.4. Aufstieg der Unterschicht – die Wahnsinnsszene im französischen Sprachraum

In der französischen Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwacht das Interesse an der Wahnsinnsszene, und die romantisch-wahnsinnige Opernheldin der italienischen Oper findet man auch in französischen Werken. Nach der Französischen Revolution, die nicht nur in Frankreich gesellschaftspolitische und kulturelle Auswirkungen hat, beginnt auch die Oper, sich dem einzelnen Menschen und seinem Schicksal im gesellschaftlichen Gefüge zuzuwenden. Der befreite dritte Stand erobert nun auch Opernrollen, die ihm bisher verwehrt geblieben sind. Er begnügt sich nicht mehr mit der traditionellen Rolle des komischen Gegenparts zur erhabenen Heldenrolle, sondern beansprucht nun selbst die Rolle der romantisch verklärten Heldinnen und Helden.

In Bizets 1867 uraufgeführter Oper *La jolie fille de Perth* (Marquis de Saint-Georges) wird nach einigen Händeln die unschuldige Cathérine, Tochter eines Handschuhmachers (!), von ihrem Geliebten der Untreue bezichtigt. Sie verliert daraufhin den Verstand, wird aber durch das Wiedererleben des traumatischen Erlebnisses, eine damals moderne Kur, geheilt.

Auch in Meyerbeers *L'Etoile du nord* (Scribe, 1854) verliert eine Cathérine, diesmal aus einer Tischlerfamilie stammend, den Verstand, weil sie von der Untreue des Geliebten überzeugt ist. Cathérine wird nur durch eine künstliche Inszenierung des Dorfes ihrer Jugend und der Melodien ihres früheren Glücks wieder geheilt und mit ihrem Geliebten, nota bene: dem Zaren von Russland, im Ehebund vereint, was dann für Cathérine gleichzeitig das Ende der Zugehörigkeit zum dritten Stand bedeutet.

Dinorah, die Heldin ländlicher Herkunft in Meyerbeers *Dinorah ou Le pardon de Ploërmel* (Barbier und Carré, 1859), wird im Prolog von ihrem Verlobten am Tag der Hochzeit ohne Angabe eines Grundes verlassen. Des Verstandes verlustig, macht sie sich unter Mitnahme ihrer Lieblingsziege auf in die Wälder, um den Geliebten zu suchen. Verwicklungen um die unterdessen verlorene Ziege, um einen verwünschten Schatz und schließlich die Rettung Dinorahs aus einem reißenden Wildbach bringen ihr den Verstand und die längst fällige Hochzeit.

Mignon, die Heldin in 'Thomas' gleichnamiger Oper (Carré und Barbier, 1866) leidet, wie ihr Vater Lothario, unter einer ausgeprägten Amnesie. Der Vater – eigentlich ein italienischer Graf – durchstreift die Welt als Harfenspieler und sucht nach seiner geraubten Tochter. Seit ihrem Verlust hat er den Verstand, die Erinnerung und so seine Identität verloren. Mignon, Tänzerin bei einer Zigeunertruppe, weiß nichts von ihrer Vergangenheit. Der junge Bürger Wilhelm

Meister kauft (!) Mignon in rettender Absicht den Zigeunern ab. Nach Liebeshändeln, Eifersucht und einem Schlossbrand finden sich alle um die schwer kranke, umnachtete Mignon im italienischen Familienschloss Lotharios ein.

Nicht ganz so glücklich, aber immerhin in himmlischen Sphären, endet Marguerite in Gounods Oper *Faust* (Barbier und Carré, 1859). Marguerite bietet ein herzzerreißendes Bild der von einem ruchlosen Bösewicht verführten und sitzen gelassenen Unschuld, die in ihrer Verzweiflung und im Wahnsinn ihr Kind ermordet hat. Zum Tod verurteilt, liegt sie halluzinierend im Kerker, als der Verführer Faust – nach einer Vision der leidenden Marguerite – mit seinem teuflischen Schatten erscheint und sie aus dem Kerker zu entführen beabsichtigt. Marguerite entsagt ihrem Geliebten, und nach ihrem plötzlichen Tod wird sie in einer Apotheose in den Himmel geleitet.

Eine Heldin, die sich im Unglück das Leben nimmt, ist Dido in Berlioz' Oper *Les Troyens* (Berlioz, 1863). Dido wird von ihrem Geliebten heimlich verlassen. In ihrem Schmerz halluziniert sie über die Zukunft ihres Staates und wirft sich in den Scheiterhaufen. Auch Anita in Massenets Oper *La Navarraise* (Claretie und Cain, 1894) bezahlt mit ihrem Leben. Um das Brautgeld für ihre Heirat zu beschaffen, begeht sie einen Mord an einem feindlichen General. Glücklicherweise mit dem Geld zurück, findet sie ihren tödlich getroffenen Bräutigam Araquil. Anita verliert den Verstand, erlebt aber wenigstens im Wahnsinn die glückliche Vereinigung mit Araquil.

Ähnliche Schicksale verratener oder verbotener Liebe, verbunden mit Geisteskrankheit und Tod, erfahren die sich selbst vergiftende Selika in Meyerbeers *L'Africaine* (Scribe, 1865), Juliette in Gounods *Roméo et Juliette* (Barbier und Carré, 1867) sowie Ophélie in Thomas' Oper *Hamlet* (Carré und Barbier, 1868).

Neben all diesen jungen unschuldigen Frauen, die in der französischen Oper dem Wahnsinn anheim fallen, gibt es doch eine schuldige Frau, Lady Macbeth in Chéladars Vertonung von Shakespeares *Macbeth* (de Lisle, 1827), die das gleiche Schicksal ereilt. Bei den Männern ist indessen mangels Gemeinsamkeiten keine Typisierung eines 'männlichen Wahnsinnigen des 19. Jahrhunderts' möglich. Masaniello in Aubers Oper *La Muette de Portici* (Scribe und Delavigne, 1828) wird wahnsinnig und stirbt, nachdem er vergiftet worden ist. Gaspard, in Planquettes *Les Cloches de Corneville* (Clairville und Gabet, 1877), begegnet vermeintlichen Gespenstern und verliert vor Schreck darüber den Verstand. Halévys Oper *Charles VI* (Delavigne, 1843) erzählt die Geschichte des geisteskranken Königs, der im 14. Jahrhundert regiert hat, und einen zwanghaften Liebeswahn eines jungen Mannes zu einem weiblichen Automaten thematisiert Offenbach in seiner Oper *Les contes d'Hoffmann* (Barbier, 1881).

Für wahnsinnig erklärt, obwohl bei guter geistiger Gesundheit, werden Zéphoris in Adams komischer Oper *Si j'étais roi* (Dennerly und Brésil, 1852) und Fides, die Mutter des Titelhelden in Meyerbeers 'grand opéra' *Le Prophète* (Scribe und Deschamps, 1849).

In Aubers Oper *Le lac des Fées* (Scribe und Mélesville, 1839) wird Alberts geliebte Feenbraut in Kämpfen mit den Soldaten des Nebenbuhlers verletzt. Albert wird gefangen genommen und liegt im Kerker. Er hat den Verstand verloren, da er sich am vermeintlichen Tod der Geliebten

schuldig fühlt. Gelöst wird die ausweglos scheinende Situation von Alberts früherer Verlobten, die in bewundernswerter Selbstaufgabe doch noch alles zum Guten wendet.

Weitere Werke mit Thematisierungen des Wahnsinns aus anderen als den besprochenen Sprachregionen sind *Rusalka* (Dargomyschski, Dargomyschski 1856), *Boris Godunow* (Mussorgski, Mussorgski, 1874), *Pikowaja dama* (P. Tschaikowsky, M. Tschaikowsky, 1880), *Mazeppa* (Tschaikowsky, Tschaikowsky, 1884), *Ruddigore* (Sullivan, Gilbert, 1887), sowie Rimski-Korsakows *Die Zarenbraut* (Rimski-Korsakow und Tjumenew, 1899), von denen in den folgenden Kapiteln noch die Rede sein soll.

Das 19. Jahrhundert zeigt mit einer deutlichen Zunahme von Wahnsinnsszenen in der Oper eine Präferenz für dieses Thema. Im Vergleich zum vorangehenden Jahrhundert hat sich aber das Bild des Wahnsinnigen geändert: Im Vordergrund steht nicht mehr die lustige Szene mit einem über die Bühne rasenden männlichen Helden. Die dominierende Gestalt auf der Opernbühne ist nun die unschuldige junge Frau, die in auswegloser Situation dem Wahnsinn und manchmal gar dem Tod verfällt. In den Wahnsinnsszenen aus dem italienischen Sprachraum beträgt der Anteil an diesem Frauentypus rund die Hälfte, in der französischen Auswahl sind es immer noch rund 40%. Nur die deutsche Oper zeigt kein Interesse an unschuldig in den Wahnsinn getriebenen Frauen. Bei den männlichen Wahnsinnigen sind im 19. Jahrhundert keine herausragenden Gemeinsamkeiten festzustellen, die sich für eine Typisierung eignen. Obwohl der romantisch-verklärte Frauentypus insgesamt in nicht mehr als der Hälfte der Wahnsinnsszenen vorkommt, wird er in der Rezeptionsgeschichte der Oper die Rolle der Opernsängerin, deren Ruhm und Bild bis ins 20. Jahrhundert hinein prägen.

7. Endlose psychische Verstrickungen – das 20. Jahrhundert

7.1. Die Opern im Überblick

Die Recherchen in Opern des 20. (einschließlich des 21.) Jahrhunderts ergaben Hinweise auf rund 130 Wahnsinnsszenen (s. dazu Anhang 3). Als Texte liegen die Wahnsinnsszenen der folgenden 41 Werke mit insgesamt 47 Wahnsinnsrollen vor:

Tabelle 15: Übersicht über Thematisierungen des Wahnsinns in der Oper des 20. Jahrhunderts

UA	Oper	Komponist	Kodierung des Wahnsinns*
1902	Serwilija	Rimski-Korsakow	VAR
1902	Pelléas et Mélisande	Debussy	INT
1905	Salome	Strauss	INT
1909	Elektra	Strauss	INT
1912	Ariadne auf Naxos	Strauss	VAR
1917	Lodoletta	Mascagni	INT / EW
1918	Die Gezeichneten	Schreker	EW
1918	Suor Angelica	Puccini	INT
1920	Die tote Stadt	Korngold	INT
1920	Der Schatzgräber	Schreker	VAR
1921	L'Amour des trois oranges	Prokofjew	EW
1922	Dèbora e Jaéle	Pizzetti	VAR
1924	Erwartung	Schönberg	INT
1924	La cena delle beffe	Giordano	EW + UW
1924	Irrelohe	Schreker	EW
1925	Wozzeck	Berg	INT / VAR
1927	Penthesilea	Schoeck	EW + F
1928	Die ägyptische Helena	Strauss	EW
1929	Maschinist Hopkins	Brand	EW
1930	Z mrtvého domu	Janáček	EW
1945	Peter Grimes	Britten	INT
1947	Dantons Tod	von Einem	EW
1951	The Rake's Progress	Strawinsky	EW
1961	Elegie für junge Liebende	Henze	EW
1966	Die Bassariden	Henze	INT
1967	Bomarzo	Ginastera	INT
1970	L'Idiota	Chailly	INT
1976	We come to the river	Henze	EW / EW
1978	Lear	Reimann	EW / UW / VAR
1979	Miss Havisham's Wedding Night	Argento	EW
1979	Jakob Lenz	Rihm	EW
1981	Donnerstag aus Licht	Stockhausen	EW

– Fortsetzung der Tabelle 15 auf der nächsten Seite –

1990	Vincent	Rautavaara	EW
1991	Juana la loca	Alonso-Crespo	EW + UW
1991	Enrico	Trojahn	EW + UW
1992	Leben mit einem Idioten	Schnittke	EW
1992	Kullervo	Sallinen	EW
1999	A Method for Madness	Bernstein	EW
2003	The Yellow Wallpaper	Reid	EW
2004	The Wedding	Wilson	EW
2004	Ajax und Odysseus	Halpern	EW

* EW = echter Wahnsinn, UW = unechter Wahnsinn, F = Furien, INT = Interpretation von Wahnsinn, VAR = Sonstige (Narr, 'la pazza' etc.). Doppelkodierungen einer Rolle beispielsweise als echter Wahnsinn und mit vorkommenden Furien werden mit einem Pluszeichen (EW+F) angegeben. Bei mehreren Wahnsinnsrollen in einer Oper ist die Kodierung der zweiten Rolle in Klammer angegeben.

Auffallend für die Oper des 20. Jahrhunderts ist das häufige tragische Ende in 41 der 47 Szenen. Die komische Wahnsinnszene ist fast völlig verschwunden. Mehr als zwei Drittel der Wahnsinnigen sind Männer¹⁴⁴, ganz im Gegensatz zum vorhergehenden, 19. Jahrhundert (vgl. Kapitel 6). Die 'einfachen', monokausalen Auslöser für Wahnsinnsausbrüche wie beispielsweise Gift, Furien, Eifersucht oder Verrat findet man in diesen Werken nur noch selten. Häufiger sind komplexe Liebesverstrickungen (z.B. *Juana la loca*, *Miss Havisham's Wedding Night*, *Elegie für junge Liebende* oder *Irrelobe*) oder auch so genannte 'Psychogramme', in denen die langsame Entwicklung einer psychischen Störung durch vielfältige Persönlichkeits- und Umweltvariablen erklärt wird (z.B. in *The Wedding*, *The Yellow Wallpaper*, *Enrico*, *Vincent*, *Donnerstag aus Licht* oder *Jakob Lenz*, mehr dazu in Kapitel 9). In den folgenden Kapiteln sollen die einzelnen Werke des 20. Jahrhunderts genauer behandelt werden.

7.2. Tiefenpsychologische Verstrickungen – der Beginn des 20. Jahrhunderts

Nach den neu erwachten biologistischen Ideen des 19. Jahrhunderts (s. Kapitel 6.1.) und den sich schnell verbreitenden experimentellen Forschungsansätzen für psychiatrische Fragestellungen (Wundt, Kraepelin)¹⁴⁵ initiiert Freud zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen weiteren Paradigmenwechsel im psychiatrisch-psychologischen Denken. Mit seiner Theorie, nach der durch Reaktivierung und Durcharbeitung frühkindlicher, verdrängter Konflikte in der psychotherapeutischen Situation eine Heilung von neurotischem Leiden möglich wird, revolutioniert er das psychologische Denken seiner Zeit. Freud und seine Schüler beschäftigen sich indessen v.a. mit milderen, so genannten neurotischen Formen psychischer Störungen, weniger mit den schweren,

¹⁴⁴ s. dazu auch Freisinger (1999).

¹⁴⁵ Perez (1998). S. 10ff.

damals als unheilbar geltenden Krankheiten wie der Schizophrenie oder der manisch-depressiven (heute: bipolaren) Störung, und im Verlauf der nächsten Jahrzehnte entwickelt sich eine deutliche Unterteilung psychischer Störungen und ihrer Behandlungsmöglichkeiten in diese beiden Gruppen. Nach dem im 19. Jahrhundert entstandenen wagnerschen Über-Ich der Musikgeschichte hat nun auch die Psychiatrie und die Psychologie einen alles kommentierenden Urvater, der seinen Einfluss bis heute ausübt, und sei es auch nur durch vehemente Abkehrbewegungen, wie sie auch Wagners Werke immer wieder evozieren.

Die psychologische Entwicklung zeitigt auch Wirkung auf die Rezeption der Oper. Ende des 19. Jahrhunderts beginnt eine grundlegende Veränderung der Wahnsinnsszene. Der Wahnsinn, bis anhin vornehmlich als zeitlich begrenzte Leidenskulmination des Opernhelden inszeniert, wird von komplexen tiefenpsychologischen Konflikten und den Plot dominierenden Verstrickungen abgelöst. Im Rahmen der gesellschaftlichen Veränderungen um die Jahrhundertwende differenziert sich auch das Bild der Frau: Neben die unschuldig Geopferte des 19. Jahrhunderts tritt der Typus der 'femme fragile' und deren Gegenstück, die von ihrer Sexualität und von ihrer Freiheit geleitete 'femme fatale'. Herausragende Beispiele für die Verkörperung dieses Frauentypus sowie für eine neue Form der nicht endenden psychischen Entfremdung findet man bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Werken von Richard Strauss¹⁴⁶. *Salome* (Strauss nach Wilde, 1905) und *Elektra* (Hofmannsthal, 1909) in den gleichnamigen Opern sind zwei junge Frauen, die auf dem Weg "der dionysischen Selbstvernichtung"¹⁴⁷ ohne Hoffnung und mit aller Konsequenz ihrer psychischen Möglichkeiten auf den Tod zu gehen.

Salome erliegt nach einer erotischen Zurückweisung einem eigentlichen Liebeswahn. Sie will das Objekt ihrer Liebe um jeden Preis ihr Eigen nennen, auch dessen Tod kann sie nicht davon abhalten. Die Gründe für Salomes psychischen und physischen Untergang wurden vielfach diskutiert. Die Psychoanalyse und auch andere psychologische Richtungen haben sich ausgiebig mit Deutungen von Salomes Handeln beschäftigt. McClary¹⁴⁸ beispielsweise interpretiert Salomes Wahnsinn im Sinne einer indirekten Darstellung exzessiver weiblicher Sexualität. Nach Mastnak geht es im Falle der in ihrem Liebesstreben verschmähten Salome um ein verletztes Selbstbild im Rahmen eines exzessiven Narzissmus¹⁴⁹. Tatsache ist, dass diese junge Frau nichts mehr mit ihren Schwestern des vorangegangenen Jahrhunderts gemein hat. Sie will ihr Schicksal – mit einer tödlichen Konsequenz – selbst in die Hand nehmen.

Eine ebenso selbstzerstörerische Liebe kennzeichnet Elektra. Sie wird nach der Ermordung ihres Vaters von Hass und Rachedgedanken überschwemmt und findet auch nach erfolgter Genugtuung keinen Ausweg aus ihrer inneren Erstarrung. Dass Strauss und Hofmannsthal gute Kenner von Freuds Werk waren, soll – so unterstellt dies jedenfalls Herzfeld – diese Elektra mit ihrer im Trauma um den Tod des Vaters verdrängten Sexualität zeigen.

¹⁴⁶ *Salome* (Strauss nach Wilde, 1905), *Elektra* (Hofmannsthal, 1909), *Ariadne auf Naxos* (Hofmannsthal, 1912), *Die ägyptische Helena* (Hofmannsthal, 1928).

¹⁴⁷ Schreiber (2000). S. 240.

¹⁴⁸ McClary (1991). S. 99.

¹⁴⁹ s. dazu detailliert Mastnak (1995). S. 25ff.

ELEKTRA:

Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe
ausblies vor meinem Spiegel, fühlt' ich
es mit keuschem Schauer.

[...] Ich habe alles, was ich war,
hingeben müssen. Meine Scham hab' ich geopfert,
[...] Verstehst du's, Bruder! diese süßen Schauer
hab' ich dem Vater opfern müssen. Meinst du,
wenn ich an meinem Leib mich freute, drangen
seine Seufzer, drang nicht sein Stöhnen
an mein Bette?¹⁵⁰

Herzfeld ist weiter der Ansicht, dass Elektras Hass aus "Nicht-Bewältigtem" entstanden und die Titelheldin damit gleichsam zu einem Modellfall der Psychoanalyse geworden ist¹⁵¹.

Eine weitere "psychoanalytische Behandlung auf der Bühne" findet man gemäß Schreiber¹⁵² in einer dritten Oper von Strauss, in *Die ägyptische Helena* (Hofmannsthal, 1928). Zu den Wahnsinns-Texten wird sie gezählt, weil Menelas, Helenas Gatte, in einem Wahnsinnsschub einen Mord begeht, an den er sich – zurück in der Realität – nicht mehr erinnert.

Weitere Schicksale, die dem gebildeten Besucher der Oper eine hoffnungslose Gefangenheit in sich immer weiter zuspitzenden psychischen Konflikten zeigen, findet man zu Beginn des 20. Jahrhunderts beispielsweise in Korngolds Oper *Die tote Stadt* (Schott, 1920), in Schönbergs *Erwartung* (Pappenheim, 1924), in Bergs *Wozzeck* (Berg, 1925) oder in Schoecks *Penthesilea* (Schoeck, 1927).

Brands Oper *Maschinist Hopkins* (Brand, 1929) ist die letzte vor dem zweiten Weltkrieg uraufgeführte, hier als Text vorliegende deutschsprachige Oper mit einer Wahnsinnsszene. Nachdem der durch Diebstahl und Betrug vom Maschinisten zum reichen Industriellen aufgestiegene Bill seine Stellung, sein Vermögen und seine Geliebte verloren hat, sucht er in einem Anfall von Wahnsinn Zuflucht und Trost bei den Maschinen. Diese verweigern sich ihm, und beim Versuch, die Maschinen zu zerstören, wird er vom Maschinisten Hopkins getötet.

Keine tiefenpsychologisch gedeutete Heldin findet man hingegen in Strauss' *Ariadne auf Naxos* (Hofmannsthal, 1912). Auf der Bühne der fiktiven Ebene steht eine Schauspielerin, die die von ihrem Gatten Theseus verlassene, schwermütige und sich nach dem Tod sehnende Ariadne mimit. Im Gegensatz zu ihren todgeweihten Bühnenschwestern Salome und Elektra findet Ariadne in ihrer Geschichte eine neue, ja gar göttliche Liebe und ein neues Leben. Bereits in diesem Werk ist eine für Hofmannsthal, aber auch für das beginnende Jahrhundert typisch werdende Deutlichkeit und Detailtreue in der Umschreibung psychischer Störungen ersichtlich. Vorbei sind die Zeiten des diffusen Rasens eifersüchtiger Helden oder des koloraturgeschmückten Verschmachtens ausgelieferter Heldinnen. Ariadnes depressive Verstimmung wird charakte-

¹⁵⁰ Strauss: *Elektra*. S.51f.

¹⁵¹ Herzfeld (1970). S. 208. S. dazu auch Schreiber (2000). S. 257.

¹⁵² Schreiber (2000). S. 297.

riert durch tagelanges starres Weinen, durch Todessehnsucht und Vergesslichkeit, ein in der modernen Psychologie gut bekanntes Symptom der Depression.

Ähnliche in ihren inneren Konflikten gefangene Figuren, wenn auch ohne die tiefenpsychologische Schärfe der Salome und Elektra, sondern eher in einem neuromantischen Licht gezeichnet, findet man in Schrekers Werken. Der körperlich entstellte Adlige Alviano in der Oper *Die Gezeichneten* (Schreker, 1918) hat sich in einem verzweifelten Wunsch nach ästhetischer Kompensation und in redlicher Absicht auf einem Eiland vor Genua eine der Schönheit gewidmete, metaphorische Liebesinsel geschaffen. Alviano erliegt dem Liebesbekenntnis der 'libertinen' Künstlerin Carlotta, von der Schreiber sagt:

Die Malerin Carlotta ist [...] eine ätherische Lichtgestalt, mit der Aura des frühen Todes umgeben und zudem von einer selbstzerstörerischen Lüsternheit getrieben, die Tod und Wahnsinn verbreitet.¹⁵³

Nach kurzer Gunstbezeugung wendet sich Carlotta aber Alvianos Gegenspieler, dem wohlgestalteten Tamare, zu. Nachdem Alviano die von Tamare und seinen Kumpanen gefeierten sexuellen Exzesse auf seiner sublimierten Liebesinsel entdeckt hat, ermordet er Tamare und verliert den Verstand, als Carlotta für ihn nur noch Hohn und Spott übrig hat. Alvianos Wahnsinn äußert sich gemäß Nebentext in einer veränderten Stimme und einem irren Ausdruck:

ALVIANO

– Ich will – ich will – ja wo – ist nur – die Fiedel – ich muß – ja doch endlich – zur Kirchweih!
– Und meine Kappe – meine schöne – Kappe – rot und mit – silbernen Schellen – sah niemand
– die Kappe – – ?¹⁵⁴

Durch die Kränkung der Liebe wahnsinnig geworden, setzt der Bucklige, der körperlich Entstellte, die Narrenkappe auf und erfüllt sein spät-mittelalterlich anmutendes Schicksal nun in äußerer wie auch in innerer Entstellung.

Auch Peter zerbricht in Schrekers *Irrelobe* (Schreker, 1924) an seiner Schicksalsliebe zu der Försterstochter Eva, die er in zunehmendem Liebeswahn verfolgt. Ein Schloss trohnt über den Geschehnissen, ein Fluch belastet die Gemeinschaft und knüpft unheilvolle Bande wie die leidenschaftlich entflammte Liebe Evas zum jungen Grafen Heinrich. Peter kann den Verlust seiner Jugendliebe nicht überwinden. Auf der Hochzeit verliert er endgültig den Verstand und beansprucht die Braut mit den Worten "Dies Weib muss ich haben! [...] Mein ist dies Weib!"¹⁵⁵ für sich. Peter wird von Evas Bräutigam ermordet, das unheilvolle Schloss geht in Flammen auf, und das frisch vermählte Paar "erwartet in andachtsvoller Versunkenheit den neuen Tag"¹⁵⁶.

In einer weiteren Oper Schrekers, *Der Schatzgräber* (Schreker, 1920), geht es weder um tiefenpsychologische Konflikte noch um offensichtliche Wahnsinnsszenen. Die Oper ist ein weiteres Bei-

¹⁵³ Schreiber (2000). S. 443.

¹⁵⁴ Schreker: *Die Gezeichneten*. 3. Akt, letzte Szene, o.S.

¹⁵⁵ Schreker: *Irrelobe*. S. 59.

¹⁵⁶ Schreker: *Irrelobe*. S. 63.

spiel für die Bedeutung der Figur des Narren, die seit frühester Zeit mit dem Konzept des Wahnsinns eng verknüpft ist. Der Hofnarr in Schrekers Werk ist zudem auch einzigartig durch die Befreiung aus seiner Rolle als Narr, die er sich selbst verschafft (mehr zum Thema des Narren s. Kapitel 14).

Neben dem durch komplexe Verstrickungen gekennzeichneten Wahnsinn findet man auf der Opernbühne des 20. Jahrhunderts auch kleine, unbedeutende Szenen geistiger Verwirrung. In Rimski-Korsakows Oper *Servilija* (1902) erscheint im 1. Akt ein alter Mann auf der Bühne, der vom umstehenden Chor als verrückt und als halluzinierend bezeichnet wird. Man hält den alten Mann für Satan, für Beelzebub und für einen Barbaren und verhöhnt seine Prophezeiungen mit dem Argument, er sei wahnsinnig geworden. In Debussys *Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck, 1902) halluziniert die sterbende Mélisande nach ihrer Niederkunft. Sie weiß nicht mehr, dass sie ein Kind geboren hat, kann sich erst daran erinnern, als man ihr das Neugeborene zeigt. In Mascagnis Oper *Lodoletta* (Forzano, 1917) gibt es zwei Verkörperungen von Wahnsinn: Flammen verliert den Verstand, als er die Leiche von Lodoletta in seinem Garten findet. Er nennt sich selbst wahnsinnig ("Questa è la mia pazzia!") und schreit wie ein Verrückter nach dem Tod ("gridando come un folle"¹⁵⁷). Eine zweite Wahnsinnsrolle verkörpert die alte Verrückte, 'la vecchia pazza', die – täglich am Fenster stehend – die Rückkehr ihres vor vielen Jahren verstorbenen Sohnes erwartet.

Ein wenig 'außer Konkurrenz' zu den bisherigen Wahnsinnszenen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts steht die Beschreibung eines hypochondrischen Wahns in Prokofjews Oper *L'Amour des trois oranges* (Prokofjew, 1921). Der junge Erbprinz leidet unter unzähligen Krankheiten und Krankheitssymptomen, wie beispielsweise chronischem Asthma, Kopfschmerzen, schmerzhaftem Husten, geschwächter Sicht, Anämie oder Gewichtsverlust, seine Ärzte hingegen glauben an einen hypochondrischen Wahn.

Schwester Angelika erleidet in Puccinis Einakter *Suor Angelica* (Forzano, 1918) aus *Il trittico* ihre durch Gift selbst herbeigeführte letzte Stunde. Angelika wird von Gewissensbissen gequält, da sie sich – als gläubige Nonne – das Leben nimmt. In einer Vision erlebt sie die Verzeihung des Himmels, als die Gottesmutter der Sterbenden deren totgeglaubtes Kind in die Arme legt. Weitere kurze Wahnsinnszenen finden sich in Pizzettis Oper *Dèbora e Jaéle* (Pizzetti, 1922), in der 'Jesser il pazzo' Halluzinationen erleidet, und auch in Janáčeks düsterer Oper *Z mrtvého domu* (*Aus einem Totenhaus*, Janáček, 1930), in der ein als verrückt erklärter Strafgefangener einen kurzen Auftritt hat.

¹⁵⁷ Mascagni: *Lodoletta*. 3. Akt, letzte Szene, o.S.

7.3. Der Wahnsinn spitzt sich zu – Zensur in Kriegs- und Nachkriegszeit

Während der nationalsozialistischen Zeit werden die Werke vieler Komponisten wie beispielsweise Schreker, Korngold, Schönberg, Berg oder Krenek¹⁵⁸ als 'entartete Kunst' zensiert und mit Aufführungsverbot belegt. Dies gilt allgemein für Themen wie Wahnsinn, Geisteskrankheit oder psychische Ausnahmezustände, die von den deutschen Bühnen des nazistisch geprägten Kulturgeschehens verbannt werden. In der Liste in Anhang 3, in der alle in der Literatur genannten Thematisierungen von Wahnsinn in der Oper zusammengestellt sind, finden sich in den Kernländern Europas nur gerade elf Opern¹⁵⁹, die unmittelbar vor, während oder direkt nach dem Krieg Szenen von Wahnsinn auf die Bühne bringen.

Weitere Thematisierungen psychischen Zerfalls in der Nachkriegszeit findet man u.a. bei Britten, von Einem und Strawinsky: Peter Grimes, der Titelheld in Brittens Oper (Montague, 1945), ist in seiner Heimatstadt unbeliebt und wird gemieden. Er gilt als gewalttätiger Einzelgänger, der – so das Gerücht – seinen Lehrling erschlagen hat. Durch das Misstrauen und die Ablehnung der Gemeinschaft fühlt sich Peter Grimes so sehr in die Enge getrieben, dass er den Verstand verliert. Seine einzigen Freunde finden ihn am Strand. Er erkennt sie nicht wieder und singt in schluchzenden Lauten ein Seemannslied, bevor er mit seinem Boot auf das Meer hinausfährt, um nicht mehr zurückzukommen.

Lucile in von Einems Oper *Dantons Tod* (Blacher und von Einem nach Büchner, 1947) ist aus Sorge um ihren zum Tod verurteilten Gatten wahnsinnig geworden. Sie erscheint vor dem Gefängnis, um mit ihrem Mann durch das vergitterte Fenster zu sprechen; dieser findet aber trotz aller liebenden Bemühungen keinen sprachlichen Zugang mehr zu ihrem verwirrten Geist.

Nachdem Tom Rakewell in Strawinskys Oper *The Rake's Progress* (Auden und Kallman, 1951) seine Seele und sein Glück dem Teufel verkauft hat, verliert er am Ende der Oper auch noch den Verstand und wird in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. Fortan lebt er im Wahn, er sei Adonis, der auf seine Venus wartet, und als ihn seine Geliebte zum letzten Mal besucht, hält er sie für seine Venus.

Im Gegensatz zu den viel häufigeren Wahnsinnszenen, in denen eine Heldin den Verstand nach dem Tod des Gatten verliert, findet Hilda Mack in Henzes Oper *Elegie für junge Liebende* (Auden und Kallman, 1961) den ihrigen wieder, als der Leichnam ihres seit 40 Jahren verschollenen Ehemanns gefunden wird. In Henzes *Die Bassariden* (Auden und Chester, 1966) ermordet Agaue in einem wahnsinnigen Rausch ihren eigenen Sohn und verliert – wieder bei Verstande – in einer Amnesie die Erinnerung an ihre Tat.

¹⁵⁸ Schreiber (2000). S. 16.

¹⁵⁹ Gerster: *Enoch Arden* (1936), Krenek: *Karl V.* (1938), Frazzi: *Re Lear* (1939); Prokofiew: *Semyon Kotko* (1940); Malipiero: *Minnie la candida* (1942), Sutermeister: *Die Zauberinsel* (1942); Egk: *Columbus* (1943), Bizet: *Ivan le terrible* (posthum rekonstruiert und uraufgeführt 1946); Menotti: *The Medium* (1946), Prokofiew: *Krieg und Frieden* (1946).

7.4. Detailtreue im geistigen Zerfall – die letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts

Neben Freuds personenzentrierter Psychologie versuchen seit Beginn des 20. Jahrhunderts Expertengremien, einzelne Symptome und Krankheitsbilder im Rahmen von Klassifikationswerken zu standardisieren: Eine merkmalszentrierte Psychologie drängt sich nach und nach in den Vordergrund. Ziel solcher Standardisierungen ist eine gemeinsame Sprache in der Diagnostik physischer und psychischer Krankheiten.

Das Diagnosesystem ICD-10 wird heute in der zehnten Revision von der Weltgesundheitsorganisation WHO herausgegeben. Auch das zweite international gebräuchliche Klassifikationswerk für psychische Störungen, das DSM-IV, wird im Rahmen der neuen Forschungserkenntnisse in regelmäßigen Abständen revidiert. Die exakten Umschreibungen von Symptomen und deren Zusammenfassung in Syndromen, so genannten Krankheitsbildern, beherrschen nicht nur die Psychiatrie und die Psychologie, sondern haben seit Mitte des 20. Jahrhunderts in immer stärkerem Ausmaß auch Eingang in die Medien und damit die Öffentlichkeit gefunden. Diese Orientierung an den Merkmalen einer psychischen Krankheit fließt auch zunehmend in die zeitgenössische Oper ein, auch wenn es in der Dichtung beispielsweise mit Shakespeares Wahnsinnigen oder mit Büchners Lenz (1839) bereits früher realistische Darstellungen von großer Eindrücklichkeit gegeben hat.

Die beeindruckendsten Werke Ende des 20. Jahrhunderts in Bezug auf die detailgetreue Darstellung psychischen Zerfalls sind Rihms *Jakob Lenz* (Fröhling nach Büchner, 1979), Argentos *Miss Havisham's Wedding Night* (Scrymgeour nach Dickens, 1979), Reimanns *Lear* (Henneberg nach Shakespeare, 1978), Stockhausens *Donnerstag aus Licht* (Stockhausen, 1981), Schnittkes *Leben mit einem Idioten* (Jerofejew, 1992) und Reids *The Yellow Wallpaper* (Lane, 2003). Alle Werke dokumentieren psychische Krankheit mit detaillierten Symptomschilderungen und ohne ästhetisierende Elemente.

Jakob Lenz wird durch die ganze Oper hindurch von inneren Stimmen gepeinigt und verliert schließlich seine Identität an sie. Auch Miss Havisham driftet auf einem engen Grat zwischen Realität und Wahnsinn entlang. In Reimanns *Lear* besitzt der Wahnsinn gleich drei große Verkörperungen. Lear verliert den Verstand, nachdem er von seinen zwei Töchtern verstoßen worden ist und ohne festen Wohnsitz durch das Land zieht. Sein Hofnarr begleitet ihn. Edgar gesellt sich zu den Verstoßenen und mimt den Verrückten, um seine wahre Identität zu verschleiern.

Die Mutter in Stockhausens Werk verliert in eindrucklich realistischer Weise den Verstand, wird in eine Klinik eingeliefert und nimmt sich dort das Leben. In Schnittkes Werk *Leben mit einem Idioten* ist die Oper von Wahnsinn und Wahnsinnigen geprägt, und in Reids *The Yellow Wallpaper* wird eine Ehefrau von ihrem Ehemann und Arzt (!) solcherart gepflegt, dass sie ausgehend von einer depressiven Verstimmung nach und nach in den Wahnsinn getrieben wird.

Weitere zeitgenössische Thematisierungen von Wahnsinn findet man in den folgenden Werken: Chaillys *L'Idiota* (Loverso, 1970), Henzes Oper *We come to the river* (Bond, 1976), Rautavaaras *Vincent* (Rautavaara, 1990), Trojahns *Enrico* (Henneberg, 1991), Alonso-Crespos *Juana la loca*

(Alonso-Crespo, 1991), Sallinenens *Kullervo* (Sallinen, 1992), Bernsteins *A Method for Madness* (Kondek, 1999), Wilsons *The Wedding* (Reid, 2004) sowie in Halperns *Ajax und Odysseus* (Halpern, 2004).

Prinz Lev Nikolàjevic in Chaillys *L'Idiota* wird im Schlussbild der Oper wahnsinnig, als er die Leiche der Geliebten findet. Bereits zu Beginn der Oper erlebt der Zuschauer Vincent van Gogh als Insasse in einer psychiatrischen Klinik, der eine innere Reise in die Vergangenheit unternimmt. Die Königin Juana in Alonso-Crespos Oper ist seit dem Tod ihres geliebten Gatten wahnsinnig. Sie vernachlässigt Land und Leute und weigert sich, vom Leichnam getrennt zu werden. In Sallinenens Oper *Kullervo* verliert im letzten Bild ein Jugendfreund des Titelhelden den Verstand und sitzt mit einem Spielzeugpferd spielend am Boden. Hoch her geht es in Bernsteins Oper *A Method for Madness*, die in einem 'Irrenhaus' spielt. Die Insassen haben sich durch die perfekt wirksame Kur des Vorstehers so gut entwickelt, dass sie letztlich die Rollen mit den Aufsehern tauschen können. Ihre im Wahn angenommenen Identitäten als 'Medea', 'Käse' oder 'Teekrug' geben sie dabei aber nicht auf. In Wilsons Oper *The Wedding* verliert Emma nach einem Nervenzusammenbruch den Verstand. Patrick, der sie liebt, aber an den Geschehnissen nicht unschuldig ist, beschwört Gott, ihr zu helfen. Als Emma daraufhin langsam zu Sinnen kommt, verliert Patrick den Verstand: Er hat ihren Wahnsinn auf sich geladen. Halperns Oper *Ajax und Odysseus* geht auf Sophokles' Drama *Aias* zurück. Durch eine Göttin verzaubert, hat Ajax im Wahnsinnsrausch eine Herde Schafe geschlachtet, in der Meinung, es hätte sich um Odysseus und Agamemnon gehandelt.

Bilden die berühmten Wahnsinnsszenen des 19. Jahrhunderts als eigenständige Elemente oft die gesanglichen Bravourstücke der jeweiligen Oper, so gibt es für den Wahnsinn in den Werken des 20. Jahrhunderts in der Regel keine zeitliche oder inhaltliche Begrenzung mehr. Vielmehr schwelen in manchen Opern psychisch komplexe Konflikte in den Charakteren, die unausweichlich – und ganz im Gegensatz zu Freuds psychoanalytischem Behandlungsziel – auf die Katastrophe zusteuern. Daneben gibt es immer wieder auch kurze, meist tragisch endende Wahnsinnsszenen.

Das glückliche Ende ist im 20. Jahrhundert fast gänzlich von der Opernbühne verschwunden, ebenso der komische Wahnsinn, der in den besprochenen Werken nur noch selten vorkommt. Innenschau, komplexer psychischer Zerfall, Ausweglosigkeit oder Tod der Heldinnen und Helden charakterisieren den Opernwahnsinn des 20. Jahrhunderts.

Teil 3 – Analyse der Wahnsinns-Texte

8. "Ach, seht ihr nicht die Wolken, die in meinen Kopf ziehen?"¹⁶⁰ – psychopathologische Symptome in der Oper

Seit Beginn des vergangenen Jahrhunderts gibt es immer wieder literarische und psychologische Versuche, den Wahnsinn von Buch- oder Bühnenhelden anhand heutiger psychopathologischer Theorien zu entschlüsseln. D.h., es wird jeweils eine ahistorische Perspektive gewählt, indem mit Hilfe moderner Theorien teilweise jahrhundertealte Texte interpretiert werden. Es entstehen so Erklärungen zur Ätiologie des Wahnsinns, die über eine Einzelfallbeschreibung hinaus keine allgemein gültigen Aussagen generieren können. Ferner besteht bei diesem Zugang die Gefahr, dass mit fortschreitender Theoriebildung in der Psychopathologie die gedeuteten Krankheitsbilder immer von neuem angepasst werden müssen.

Ohne indessen ganz auf einen fachlichen Blick auf die Pathologie der Opernhelden zu verzichten, soll ein etwas anderer Weg gewählt werden. Vergleichsgegenstand sollen nicht die heute bekannten, morgen vielleicht wieder verworfenen Störungsbilder oder Entstehungstheorien aus der psychiatrischen und psychologischen Forschung sein, sondern die Phänomenologie des Opernwahnsinns, die einzelnen beobachtbaren Symptome geistiger Umnachtung, die über die Jahrhunderte vielleicht die Bezeichnung, nicht aber ihr Erscheinungsbild verändert haben.

Schon seit der Antike werden in medizinischen Abhandlungen Gruppen von gemeinsam auftretenden Symptomen zu Krankheiten zusammengefasst und benannt. Wie im letzten Kapitel erwähnt, findet man seit der Mitte des 20. Jahrhunderts solche einheitlichen Krankheitsbilder in zwei weltweit zugänglichen Diagnosesystemen. Die 'Internationale Klassifikation psychischer Störungen ICD-10'¹⁶¹ gründet ihre Systematik auf einem wissenschaftlichen Konsens und wird von der Weltgesundheitsorganisation WHO herausgegeben. Das 'Diagnostische und Statistische Manual Psychischer Störungen DSM-IV'¹⁶² beruht auf empirischen Daten des aktuellen empirischen Forschungsstandes und wird von der American Psychiatric Association (APA) herausgegeben. Beide Diagnosesysteme sind im Laufe der Jahrzehnte zu einer weitgehenden Übereinstimmung von Kategorisierung und Terminologie der psychischen Störungen gelangt. Diese Entwicklung ist aber relativ jung, und trotz breiter klinischer Anwendung sind die Krankheitsbilder letztlich moderne Konstrukte, die in dieser Form nicht ohne weiteres auf Wahnsinns-Texte früherer Jahrhunderte angewendet werden können. Hingegen besitzen die einzelnen Symptome psychischer Störungen, wie beispielsweise Stimmenhören, Traurigkeit, Ängstlichkeit oder

¹⁶⁰ Cavalli: *La Didone*. S. 64. (Iarba: Deh non vedete voi, Che m'entrano le nuvole nel capo?)

¹⁶¹ ICD-10 (2001).

¹⁶² DSM-IV (2003)

Klagsamkeit, dauerhafte Gültigkeit. Sie sind phänomenologisch, durch Fremd- oder Selbstbeurteilung gut erschließbar und eignen sich damit besser dafür, über die Jahrhunderte hinweg miteinander verglichen zu werden.

Um für die weitere Diskussion eine klare Begriffsdefinition zur Verfügung zu haben, stützt sich die im Folgenden verwendete Terminologie grundsätzlich auf die Symptomdefinitionen des AMDP-Systems¹⁶³. Dieses System dient einer *diagnoseunabhängigen deskriptiven* Erfassung und Dokumentation psychiatrischer Symptome, wie sie gewöhnlich im Rahmen einer psychiatrischen Erstabklärung erfolgt. Natürlich enthält dieses System auch Symptomdefinitionen; diese sind für Opernwahnsinn weniger relevant. So interessiert es beispielsweise weniger, ob ein Bühnenwahnsinniger an Ein- oder Durchschlafstörungen leidet (außer vielleicht in *La Sonnambula*); hingegen ist es höchst aufschlussreich, ob er Stimmen hört oder Wahnvorstellungen hat. Ferner ist in den früheren Opern vielleicht eine eher grobe Beschreibung von Symptomen zu erwarten, wofür das Raster des AMDP-Systems möglicherweise zu feinmaschig gewoben ist.

In den folgenden Kapiteln sollen die Häufigkeit von Symptomen und die Art ihres Vorkommens in den vorliegenden Operntexten besprochen werden (vgl. Tabelle 16). Die untersuchten Symptome werden hierzu entsprechend den folgenden Merkmalskategorien des AMDP-Systems gruppiert:

Tabelle 16: Merkmalskategorien psychischer Störungen im AMDP-System

Kapitel	Störung
8.1	Bewusstseinsstörungen
8.2	Orientierungsstörungen
8.3	Aufmerksamkeits- und Gedächtnisstörungen
8.4	Formale Denkstörungen
8.5	Wahn
8.6	Sinnestäuschungen (Halluzinationen)
8.7	Ich-Störungen
8.8	Störungen der Affektivität
8.9	Antriebs- und psychomotorische Störungen
8.10	Besessenheit ¹⁶⁴

Nicht behandelt wird das u.a. von Floru angesprochene 'Delir', das in der Oper oft dem Tod eines Helden als Ekstase – mit Angst oder schuldbeladenen Reminiszenzen vermischt – voran-

¹⁶³ Das AMDP-System (1995). Arbeitsgemeinschaft für Methodik und Dokumentation in der Psychiatrie (AMDP).

¹⁶⁴ 'Besessenheit' ist zwar keine Kategorie des AMDP-Systems, soll aber trotzdem kurz behandelt werden, da einzelne, immer wieder der Besessenheit zugeordnete Symptome, den hier vorhandenen Kategorien zugeordnet werden können.

geht.¹⁶⁵ Das Delir wird in der Psychopathologie nicht als Symptom, sondern als Syndrom, d.h. als ein komplexes Störungsbild mit mehreren Symptomen, gekennzeichnet.

Insgesamt wurden 184 der 193 Wahnsinnszenen auf das Vorhandensein psychopathologischer Symptome untersucht. Nicht einbezogen wurden die neun bloß für wahnsinnig erklärten Protagonisten, hingegen diejenigen Szenen, in denen Wahnsinn nur vorgespielt wird, da diese – mit dem gesunden Verstand des Protagonisten inszeniert – sehr oft wie prototypische, klischeehafte Beispiele für Opernwahnsinn wirken.

8.1. Bewusstseinsstörungen

Gemäß der Definition im AMDP-System sind unter dem Begriff 'Bewusstseinsstörungen' Behinderungen des gesamten Erlebens und Verhaltens in unterschiedlichem Grad gemeint:

Als Ausdruck dafür gelten: Störungen der Aktivität, der Klarheit (Eindeutigkeit der eigenen Perception und Intention) und Zielgerichtetheit in der Zuwendung zur Umwelt, der Aufmerksamkeit, des sensorisch sensiblen Auffassens, der Ansprechbarkeit, der Fixierbarkeit im Gespräch, der Reagibilität auf Umweltreize, der Orientierung des Denkens, Wollens und Handelns.¹⁶⁶

Bewusstseinsstörungen sind eine Art Überkategorie der Steuerungsfunktionen oder der "Organisationsprinzipien"¹⁶⁷ des Menschen in seiner Interaktion mit der Umwelt. So genannte 'Bewusstseinsverminderungen', also Störungen der Wachheit eines Patienten bis hin zu Sopor¹⁶⁸ oder Koma, werden ebenso als einzelne Merkmale unter Bewusstseinstörungen kategorisiert wie beispielsweise die 'Bewusstseinsstörung' als eine gestörte Fähigkeit, "verschiedene Aspekte von der eigenen Person und der Umwelt zu verstehen, sie sinnvoll miteinander zu verbinden, sich entsprechend mitzuteilen und sinnvoll zu handeln"¹⁶⁹.

Unter diesem breiten Bedeutungsgehalt des Begriffs 'Bewusstseinsstörung' findet man nur selten einen Wahnsinnigen auf der Opernbühne, der dieses Symptom *nicht* aufweist. Den ungewöhnlichen Bühnenwahnsinn ohne das Symptom 'Bewusstseinsstörung' findet man am ehesten in Form des 'vernünftigen' Narren (s. dazu Kapitel 14).

8.2. Orientierungsstörungen

Unter Orientierungsstörungen werden das fehlende Zurechtfinden in der aktuellen Zeit, dem aktuellen Ort sowie Wissenslücken bezüglich der eigenen Person (z.B. Alter oder Name) verstanden. Dieses Symptom findet man häufig in der neuropsychologischen Diagnostik, beispielsweise bei demenziellen Erkrankungen, aber auch bei wahnhaften Situations- und Personenver-

¹⁶⁵ Floru (1974). S. 89.

¹⁶⁶ Das AMDP-System (1995). S. 53.

¹⁶⁷ Das AMDP-System (1995). S. 53

¹⁶⁸ Sopor: schlafähnlicher Zustand, der nur durch starke Reize, z.B. Schmerzreiz, unterbrochen werden kann.

¹⁶⁹ Das AMDP-System (1995). S. 55.

kennungen. Orientierungsstörungen bezüglich Zeit, Ort und Person können auch einzeln auftreten; so kann sich ein Opernheld für Neptun halten, dabei aber genau wissen, wo er sich befindet und v.a., wer seine Angebetete ist.

In einer klischeehaften Vorstellung von Opernwahnsinn zeigt der Protagonist üblicherweise situative Orientierungsstörungen; er weiß also nicht mehr, wo er ist, und rast dabei ziellos über die Bühne. Erwartungsgemäß kommt dieser Fall in den vorliegenden Szenen häufig vor. 92 von 183 Opernhelden (50%) verlieren vorübergehend die Fähigkeit zu einer adäquaten Verarbeitung ihrer Umwelt.

Die Psychopathologie definiert Orientierungslosigkeit mit einer Reihe gut voneinander zu differenzierender Einzelsymptome; in der Oper ist indessen die Darstellung von Orientierungsstörungen und wahnhaftem Erleben derart wenig differenziert vorgeschrieben, angemerkt oder aus dem Text ersichtlich, dass eine systematische weitere Unterteilung in die psychopathologischen Untergruppen nicht möglich ist.

8.3. Aufmerksamkeits- und Gedächtnisstörungen

Aufmerksamkeits- und Gedächtnisstörungen findet man neben den psychischen Störungen häufig auch bei neurologischen Erkrankungen. Die Aufmerksamkeitsfunktionen scheinen auch bei kleinen Läsionen im menschlichen Hirn recht unmittelbar und umfangreich betroffen zu sein. Auch Beeinträchtigungen des Gedächtnisses, v.a. des Kurzzeitgedächtnisses, sind bei Hirnverletzungen häufig; aber auch im Zusammenhang mit psychischen Störungen wie Depression, Angststörungen oder Suchterkrankungen treten regelmäßig Symptome wie Konzentrations-, Aufmerksamkeits- oder Gedächtnisstörungen auf.

In den vorliegenden Szenen zum Opernwahnsinn finden sich in einer systematischen und gut beobachtbaren Form nur Gedächtnisstörungen, und diese v.a. im Sinne von so genannten Amnesien, also "inhaltlich oder zeitlich begrenzten Gedächtnislücken"¹⁷⁰.

In Thomas' Oper *Mignon* (Carré und Barbier, 1866) gründet ein wichtiger Erzählstrang des Plots auf einer Amnesie. Lothario, der italienische Edelmann, hat vor vielen Jahren das Gedächtnis verloren, nachdem seine einzige Tochter geraubt wurde und die Mutter durch den Schock verstarb. Seit dieser Zeit irrt Lothario ohne Wissen um seine Vergangenheit in der Welt umher, und erst als seine Tochter erwachsen ist und er sich – natürlich nach vielen Irrungen – mit ihr vereint im italienischen Familienschloss findet, gelingt es Lothario, anhand einiger Erinnerungsstücke sein Gedächtnis und damit seinen Verstand wieder zu finden. Auch Mignon, seine geraubte Tochter, hat keine Erinnerungen an ihre Kindheit und ihre Entführung. Kaum aber ist sie mit "angegriffenem Geist" im Palast ihrer Kindheit angekommen, scheint sich ihr Gedächtnis erstmals zu regen:

¹⁷⁰ Das AMDP-System (1995). S. 65.

MIGNON:

Wo bin ich? Ich atme freier; die Luft scheint mir lind und rein.

Siebt erstaunt um sich.

Dieser Saal, diese Marmorbilder, welche mich umgeben!

Geht zum Fenster.

Der tiefe blaue Himmel – dort der große See –

Legt die Hand an die Stirn, als wollte sie ihre Gedanken sammeln.

Wo habe ich das alles schon gesehen? Ich will mich erinnern und vermag es nicht.¹⁷¹

Mignon überkommt eine Ahnung, diesen Palast am Gardasee bereits zu kennen. Sie bemüht sich, die Erinnerung zu finden, doch erst das Kästchen mit dem kindlichen Korallenband und dem Gebetsbüchlein, dass ihr Lothario übergibt, bringt Mignon ihrer Erinnerung an die Kindheit einen Schritt näher:

Mignon steht auf, immer erregter.

Lothario! O Wilhelm! Ist's ein Wahn, der mich quälet?

Ich errate, ich sehe, ich fühle, die Sprache fehlet!

Wohin hast du mich geführt und wie heißt dieses Land?

WILHELM

Italien!

MIGNON

Italien! Himmelsstrahl, der auf einmal erleuchtet! Welche Erinnerung!

Nachdem sie sich bemüht hat, ihre Erinnerungen zu sammeln, stürzt sie mit einem Schrei nach der Tür im Hintergrunde, verschwindet einen Augenblick, dann kommt sie bleich und wankend zurück.¹⁷²

Das Land Italien ist es schließlich, das Mignon hilft, ihr Gedächtnis wieder zu finden. Nachdem sie das Zimmer ihrer Mutter erkannt hat, stürzt Mignon in Lotharios Arme; einem glücklichen Ende steht nichts mehr im Wege.

Gedächtnisverlust in der Oper tritt oft im Zusammenhang mit einem schwerwiegenden, meist blutigen Vorfall auf; im Alltagsleben ist er gut bekannt aus der Notfall- und/oder der Unfallpsychologie. Nach einem traumatischen Ereignis (Unfall, Verbrechen, plötzlich eintretende Krankheit) können die Betroffenen sich an Geschehnisse aus einer bestimmten Zeit vor oder nach dem Trauma (retrograde bzw. anterograde Amnesie) nur unvollständig oder gar nicht mehr erinnern. Ein solches Beispiel findet man in Halperns Oper *Ajax und Odysseus* (Halpern, 2004). Ajax hat im Wahn, mit dem verhassten Feind zu kämpfen, mit seinem Schwert eine Schafherde geschlachtet. Das Entsetzen im Lager ist groß, Ajax aber ist sich seiner Tat nicht bewusst, er hat die Erinnerung daran verloren.

¹⁷¹ Thomas: *Mignon*. S. 62. *Mignon*-Übersetzung.

¹⁷² Thomas: *Mignon*. S. 62. *Mignon*-Übersetzung.

In ähnlicher Weise hat Agave in Henzes Oper *Die Bassariden* (Auden, 1966) keine Erinnerung mehr daran, im florierenden Wahn ihren eigenen Sohn ermordet zu haben; eine barmherzige Gedächtnislücke, die ihr Vater aber durch die Konfrontation mit dem Leichnam schließt. Weitere Beispiele für Amnesien von wahnsinnigen Bluttaten findet man in Strauss' Oper *Die ägyptische Helena* (Hofmannsthal, 1928), in Lullys und Piccinnis Vertonungen der Oper *Alys* (Quinault, 1676, bzw. Marmontel, 1780) oder in Schrekers *Die Gezeichneten* (Schreker, 1918). Keiner der Helden, die im Wahnsinn morden, ist in seinen Charaktereigenschaften als Bösewicht gezeichnet, was beim Zuschauer umso mehr Entsetzen über die Bluttat hervorrufen kann. Durch eine Gedächtnislücke ist der Held einerseits moralisch entlastet, sein Wahnsinn erhärtet, andererseits steigt aber die Spannung des Zuschauers in Bezug auf die Frage, wie der Mörder reagieren wird, wenn er nach der Amnesie sich seiner Tat bewusst wird.

Auch Opernheldinnen des 19. Jahrhunderts, die meist schuldlos durch traumatische Ereignisse wahnsinnig werden, verlieren in der Folge das Gedächtnis. Ein Beispiel für diese wiederum wohltätige Art der Amnesie ist Maria in Tschaikowskys Oper *Mazeppa* (Tschaikowsky, 1884). Maria hat den Verstand verloren, sie erkennt ihren Geliebten nicht wieder und weiß nichts mehr von den schrecklichen Ereignissen um die Exekution ihres Vaters. Auch Anna Bolena in Donizettis gleichnamiger Oper (Romani, 1830) verliert nach den Verleugnungen und Anschuldigungen ihrer unbefleckten Ehre den Verstand und das Gedächtnis; sie wähnt sich zurück in glücklichen Tagen der Verliebtheit. Ähnlich ergeht es auch Elvira (*I Puritani*, Bellini/Pepoli, 1835), Emilia (*La Vestale*, Mercadante/Cammarano, 1840), Genoveva (*Genoveva*, Schumann/Reinick, 1850), Edmea (*Edmea*, Catalani/Ghislanzoni, 1886) oder Margherita (*Mefistofele*, Boito/Boito, 1868).

Ordnet man die Opernheldinnen und -helden, die eine Gedächtnisstörung aufweisen, nach dem Grund ihrer Störung ein, so findet man zwei Gruppen. Von den zwölf Männern zeigt die Hälfte Erinnerungslücken nach einer begangenen Bluttat. Hier kann man sich gut vorstellen, dass die Helden im Sinne der moralischen Läuterung keine Erinnerung an ihre Mordtat haben dürfen, da sie sonst sogleich den Verstand verlieren müssten. Aus enttäuschter Liebe verliert nur gerade ein Mann das Gedächtnis, ganz im Gegensatz zu den zwölf Frauen, von denen Mignon und Agave die Einzigen sind, die *nicht* aus enttäuschter, verratener oder verbotener Liebe den Verstand und das Gedächtnis verlieren. Agave ist die einzige Frau mit dem erwähnten männertypischen Grund für eine Amnesie, die grauenvoll begangene Bluttat. Gedächtnisverlust bei Männern findet man in allen vier Jahrhunderten, bei den Frauen hingegen fast ausschließlich im 19. Jahrhundert.

Zusammenfassend lassen sich in Bezug auf Gedächtnisstörungen bei Opernwahnsinnigen zwei Tendenzen beobachten: Frauen verlieren fast ausschließlich aus Liebesgründen und in der Oper des 19. Jahrhunderts das Gedächtnis. Männer hingegen unterliegen kurzen oder länger anhaltenden amnestischen Episoden v.a. nach begangenen Mordtaten, sehr selten aber aus Liebesgründen. Männliche Amnestiker findet man in allen vier Jahrhunderten der Operngeschichte.

8.4. Formale Denkstörungen

Gemäß dem AMDP-System manifestieren sich formale Denkstörungen meistens in sprachlichen Äußerungen und v.a. unter emotionaler Belastung. Beispiele für formale Denkstörungen sind verlangsamtes Denken oder umständliches Denken, das, bezogen auf den Gesprächsinhalt, das Nebensächliche nicht vom Wesentlichen trennt¹⁷³. Auch perseverierendes Sprechen (s. dazu Kapitel 11.2.), das "Haftenbleiben an zuvor gebrauchten Worten [...], die im aktuellen Zusammenhang nicht mehr sinnvoll sind"¹⁷⁴, oder Gedankendrängen als eine anwachsende Fülle von Einfällen und Gedanken gehören zu den formalen Denkstörungen. Die Kodierung der vorliegenden Wahnsinnsszenen anhand verschiedener Merkmale formaler Denkstörungen zeigt als Ergebnis, dass die wahnsinnig gewordenen Opernheldinnen und -helden nur wenige Veränderungen in der formalen und inhaltlichen Gestaltung der Sprache aufweisen (s. dazu ausführlich Kapitel 11). Die meisten der kodierten Symptome treten nur als einzelne Nennungen auf, und es zeigen sich keine Regelmäßigkeiten, aus denen eine Systematik abgeleitet werden könnte. Formale Denkstörungen sind insgesamt im Opernwahnsinn nur selten zu finden.

8.5. Wahn

In der Alltagspsychologie wird das Wort *Wahn* definiert als eine Einbildung, die in der Realität nicht nachweisbar ist. Etymologisch gesehen ist der Wahn erst in neuerer Zeit als "krankhafte Einbildung"¹⁷⁵ verstanden worden, das Substantiv stammt aus dem gemeingermanischen *wān*, was soviel bedeutet wie Meinung, Hoffnung, Verdacht. Die aktuelle Psychopathologie definiert den Wahn als:

Eine falsche Überzeugung aufgrund unrichtiger Schlussfolgerungen über die äußere Realität. Diese wird fest beibehalten trotz abweichender Ansichten fast aller anderen Personen und trotz aller unwiderlegbaren und klaren Beweise des Gegenteils. [...]¹⁷⁶

Charakteristisch für Wahnerleben im psychopathologischen Sinne ist also die Wahrnehmung einer *in der Realität verwurzelten Überzeugung*. Davon abzugrenzen sind die im alltagspsychologischen Umgang oft damit verwechselten Sinnestäuschungen wie Halluzinationen, bei denen *keine Hinweisreize in der Realität* festgestellt werden können und die im folgenden Kapitel behandelt werden. In der Psychiatrie werden Symptome von Wahnerleben wie Wahnwahrnehmung, Wahneinfall oder Wahngedanken sehr differenziert definiert und voneinander abgegrenzt. Diese Feinheiten sind in Operntexten nur in Ausnahmefällen zu finden. Daher die Beschränkung auf das Symptom 'Systematisierter Wahn'.

¹⁷³ Das AMDP-System (1995). S. 70.

¹⁷⁴ Das AMDP-System (1995). S. 72.

¹⁷⁵ Duden (1989). S. 797.

¹⁷⁶ DSM IV-TR (2003). S. 903.

Ein *systematisierter Wahn* beschreibt ein komplexes Wahnerleben eines Menschen, das durch das *Ausmaß der Verknüpfung* einzelner Wahnsymptome mit anderen Wahnphänomenen charakterisiert wird¹⁷⁷. Bekannte Beispiele systematisierten Wahns sind Größenwahn, hypochondrischer Wahn oder Beziehungswahn. Der Liebeswahn als Beispiel eines Beziehungswahns ist im AMDP-System definiert als eine wahnhafte Überzeugung, "dass eine Person, gewöhnlich von höherem Status, in den Betroffenen verliebt ist"¹⁷⁸. In dieser Definition hat der Liebeswahn indessen keinen Eingang in die vorliegende Auswahl an Opernwahnsinn gefunden. Natürlich gibt es unzählige Opernhelden, die aus enttäuschter Liebe oder aufgrund des Verlusts der geliebten Person den Verstand verlieren. Diese erfüllen zwar häufig historische und/oder literarische, nicht aber psychopathologische Kriterien für Liebeswahnsinn; sie werden in einem gesonderten Kapitel 9.2., 'Morbus amatorius – die Liebeskrankheit', behandelt.

Systematisierter Wahn ist – entgegen möglichen Erwartungen – als psychopathologisches Symptom in der Oper erstaunlich häufig zu finden. Die Darstellung eines so komplexen psychischen Ausnahmezustandes, der im Rahmen einer mehrstündigen Vorstellung für den Zuschauer verständlich werden soll, bedingt viel Text und Zeit, und das Wahngeschehen rückt damit in den Mittelpunkt der Oper.

Tabelle 17: Opern mit systematisiertem Wahngeschehen

UA	Oper	Komponist	Librettist
1780	Il Socrate immaginario	Paisiello	Lorenzi
1786	Nina ou La folle par amour	Dalayrac	Marsollier des Vivetières
1789	Nina ossia La pazza per amore	Paisiello	Carpani
1809	L'Agnese	Paër	Buonavoglia
1835	La pazza per amore	Coppola	Ferretti
1881	Les contes d'Hoffmann	Offenbach	Barbier
1905	Salome	Strauss	Strauss
1909	Elektra	Strauss	Hofmannsthal
1920	Die tote Stadt	Korngold	Schott
1921	L'Amour des trois oranges	Prokofjew	Prokofjew
1961	Elegie für junge Liebende	Henze	Auden
1979	Miss Havisham's Wedding Night	Argento	Scrymgeour
1979	Jakob Lenz	Rihm	Fröhling
1990	Vincent	Rautavaara	Rautavaara
1991	Juana la loca	Alonso-Crespo	Alonso-Crespo
1991	Enrico	Trojahn	Henneberg
1999	A Method for Madness	Bernstein	Kondek
2003	The Yellow Wallpaper	Reid	Lane

¹⁷⁷ Das AMDP-System(1995). S. 91. Dies im Unterschied zum oben genannten Syndrom, das nicht das Ausmaß der Verknüpfung, sondern die einzelnen Symptome und deren Verhältnis zueinander aufzeigt.

¹⁷⁸ DSM IV-TR (2003). S. 904. Zum Thema Liebeswahn in der Literatur und der Oper s. auch Jahraus (2004).

Auffallend ist der Umstand, dass 12 von 18 Werken mit systematisiertem Wahngeschehen im 20. Jahrhundert uraufgeführt worden sind. Im 17. Jahrhundert findet sich kein komplexes Wahnerleben eines Bühnenhelden. Einer der frühen wahngeschädigten Bühnenpatienten ist Don Tammaro aus Paisiellos 'commedia per musica' *Il Socrate immaginario* (Lorenzi, 1780), der im folgenden Kapitel über 'Ich-Störungen' noch weiter besprochen wird. Don Tammaro hält sich für Sokrates und lebt vollständig in einem 'Antikenwahn', in welchen nach und nach die ganze Dorfgemeinschaft eingespannt wird. Don Tammaro ist bis zum Ende der Oper durch nichts von seiner systematischen Verkennung der Realität abzubringen, was natürlich Anlass für unzählige komische Situationen gibt.

Der italienische Adlige in Trojahns Oper *Enrico* (Henneberg, 1990) ist einem ähnlichen Wahn verfallen. Nach einem Sturz vom Pferd mit anschließender langer Ohnmacht lebt er viele Jahre in dem Wahn, Heinrich IV. zu sein. Auch nach seiner Genesung führt er bewusst das Leben des Wahnsinnigen weiter, verstrickt sich im Verlauf der Handlung aber zwischen den Ebenen des Wahns und der Wirklichkeit derart, dass ihm kein Ausweg mehr zurück in die Realität bleibt.

Ein weiteres Beispiel für das Ausmaß eines komplexen Wahnerlebens findet man in der Rolle des Erbprinzen in Prokofjews Oper *L'Amour des trois oranges* (Prokofjew, 1921). Der junge Mann leidet unter unzähligen Krankheiten und Krankheitssymptomen wie beispielsweise chronischem Asthma, Kopfschmerzen, schmerzhaftem Husten, geschwächter Sicht, Anämie und Gewichtsverlust. Nach Aufzählung aller Symptome und Syndrome sind die Ärzte überzeugt davon, dass der Prinz einem hypochondrischen Wahn verfallen ist, den sie als unheilbar qualifizieren.

Ein eindrücklich und detailliert beschriebenes systematisches Wahnerleben findet man in Reids Oper *The Yellow Wallpaper* (Lane, 2003), adaptiert nach der gleichnamigen Erzählung von Charlotte Perkins Gilman. Der Ehemann der erkrankten Patientin ist Arzt und übernimmt die medizinische Behandlung. Er sperrt seine Frau in eine Dachkammer ein, versorgt mit einem Plan für jede Stunde des Tages. Die Frau lebt völlig isoliert, sie darf keine Besuche empfangen, darf weder lesen noch schreiben. In ihren Bemühungen, dem Gatten zu gehorchen, sitzt die Frau tage- und wochenlang in ihrem Zimmer, betrachtet die gelbe Tapete und versucht, das Tapetenmuster sinnvoll zu deuten. Mit der Zeit verliert sie sich in der Betrachtung der Tapete und sieht in einem Wahngedanken eine Figur hinter der Tapete umherschleichen. Je mehr sie sich von ihrem Gatten unverstanden fühlt, umso mehr zieht sich die Frau in die Welt der mit Sinn gefüllten Tapete zurück, bis diese Welt schließlich ihre Realität wird.

Eine bestimmte Form systematisierten Wahns findet man in der Oper gleich in mehreren Werken: Der Geliebte ist tot oder vermeintlich verstorben. Die Trauernden können den Tod nicht akzeptieren und entwickeln in ihrer Verzweiflung Wahngedanken und -ideen. Sie wähnen beispielsweise den Toten lebendig und warten täglich auf seine Rückkehr¹⁷⁹. Im eindrücklichsten

¹⁷⁹ Henze: *Elegie für junge Liebende*, Dalayrac: *Nina ou La folle par amour*, Paisiello: *Nina ossia La pazza per amore*, Coppola: *La pazza per amore*. Mascagni: *Lodoletta* ('La vecchia pazza' wartet seit Jahren auf die Rückkehr ihres Sohnes).

Fall wird der Leichnam des Ehemannes nicht begraben: Die Frau behandelt ihn über lange Zeit wie ihren Gemahl, spricht und lebt mit dem Leichnam¹⁸⁰.

Der Witwer Paul in Korngolds Oper *Die tote Stadt* (Schott, 1920) kann sich nach dem Tod seiner geliebten Frau nicht von seiner Trauer erholen. Die verblüffend ähnliche Erscheinung einer jungen Tänzerin bringt seinen Verstand in Unordnung. Paul verwechselt zunehmend die Realität mit seinen Visionen und Halluzinationen. Gegenüber der vermeintlichen Rivalin seiner geliebten Frau erwähnt er selbst seinen Liebes- oder auch Totenwahn, dem er verfallen ist:

PAUL
Wags nicht – sprich nicht von ihr
'S war meine Gattin! Eine Heilige!
Du gleichst betörend ihr,
Bist ihr unwürdig Ebenbild!
[...]
Wie hasse, wie veracht ich dich,
Die meinen edlen Schmerz,
Den *reinen Wahn* mir hat beschmutzt¹⁸¹

Obwohl die Gattin gestorben ist, hält Paul an seinem Vergötterungswahn fest. Er steigert sich so weit in die Verehrung des Idealbildes, dass die Verstorbene in einer Vision erscheint und Paul mit ihr sprechen kann. Erst das Ende der Oper bringt ihn endgültig und erleichtert in die Realität zurück, hat er den Mord an der jungen Tänzerin doch nur in seinem Wahn verübt.

Zusammenfassend lässt sich zum Wahnerleben der Opernheldinnen und -helden sagen, dass es einige Darstellungen systematisierten, d.h. verknüpften, komplexen Wahngeschehens gibt. Zwei Drittel der insgesamt 18 Opern mit verknüpftem und kompliziertem Wahninhalt sind im 20. Jahrhundert zu finden, keine in den Werken des 17. Jahrhunderts.

8.6. Sinnestäuschungen (Halluzinationen)

So genannte Sinnestäuschungen sind bei weitem das häufigste Symptom geistiger Umnachtung, mit dem Opernwahnsinn inszeniert wird. Spätestens seit Descartes wird der Verstand allgemein als Rotationsachse des menschlichen Daseins betrachtet. Der Verstand ermöglicht eine beobachtende Wahrnehmung der vermeintlichen Realität und eine interindividuelle Übereinkunft, die man später als Objektivität bezeichnet hat. Der Verlust des Verstandes ist gekennzeichnet durch einen Verlust an Realität und Objektivität, d.h. an interindividueller, gemeinsamer Wahrnehmung der Welt. Der Kranke entwickelt in seiner geistigen Störung eine persönliche Sicht der Umwelt und der Geschöpfe und zeichnet sich damit durch eine unüberwindbare Eigenheit seiner Sinneseindrücke aus, die eine Entfremdung gegenüber dem 'objektiv' Wahrnehmenden provoziert.

¹⁸⁰ Alonso-Crespo: *Juana la loca*.

¹⁸¹ Korngold: *Die tote Stadt*. 2. Akt, 4. Szene. (Hervorh. E.H.)

Berücksichtigt man die beschränkten Mittel, die für eine Inszenierung von Wahnsinn auf der Opernbühne zur Verfügung stehen, so erstaunt es wenig, dass v.a. das alltagspsychologisch bekannteste und eindrucklichste Symptom von Geisteskrankheit, die Sinnestäuschung, so oft inszeniert wird.

In den untersuchten 184 Textstellen finden sich 117 Szenen (64%) mit akustischen und/oder optischen Formen von Halluzinationen.

Tabelle 18: Anzahl und prozentualer Anteil des Symptoms 'Halluzinationen' pro Jahrhundert

	Kodierte Texte	Halluzinationen	
		Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	19	17	89%
18. Jahrhundert	36	20	56%
19. Jahrhundert	83	52	63%
20. Jahrhundert	46	28	61%
Total	184	117	64%

Eine Halluzination wird definiert als eine wahnhafte Wahrnehmung von "Gegenständen, Personen oder ganzen Szenen ohne entsprechende Reizquelle"¹⁸². Gemäß der Tabelle 18 sind Halluzinationen eine besonders beliebte Charakterisierung für Wahnsinnsdarstellungen allgemein und insbesondere der Oper des 17. Jahrhunderts. Optische Halluzinationen sind öfter vertreten als akustische, häufig findet man aber auch beide Arten von Sinnestäuschungen in der gleichen Szene. So erlebt beispielsweise der ruinierte und wahnsinnig gewordene Wirtschaftsmagnat Bill in Brands Oper *Maschinist Hopkins* (Brand, 1929), dass die Maschinen der Fabrik lebendig werden und zu ihm sprechen.

Neben der Funktion als Wahnsinnssymptom besteht der Zweck solcher Halluzinationen oft auch in einer Verdeutlichung der Qualen, die zum Wahnsinn geführt haben, indem diese erneut thematisiert werden: Die Tat oder die schuldigen Bösewichte verfolgen die Protagonisten, Szenen des Untergangs werden in Visionen vorweggenommen, Szenen aus glücklichen, verlorenen Tagen in einer romantischen Verkehrung wiedererlebt. Die wahnhaften Bilder von Halluzinationen sind so unterschiedlich wie die einzelnen Opern, in denen sie vorkommen, da sie oft eng an die jeweilige Handlung geknüpft sind. Trotzdem lassen sich einige Gemeinsamkeiten erschließen.

Eine Form der Halluzination, die Naturmetaphern¹⁸³, findet man nur im 16. und im 17. Jahrhundert. Die betroffenen (drei) Heldinnen und (acht) Helden imponieren in ihrem Wahnsinn durch Sinnestäuschungen in Form einer höllengesteuerten Natur, oder sie rufen in ihrer Qual eine solche Natur zu Hilfe. Beispiele sind gemäß Gier die in der Barockoper so beliebten Gleichnisarien,

¹⁸² Das AMDP-System (1995). S. 105.

¹⁸³ zur Natur in der Oper allgemein s. auch Konold (1992).

in denen die seelische Erschütterung des Protagonisten mit einem Sturm auf hoher See verglichen wird, bei dem wiederum die Wellen im Orchester hochschlagen¹⁸⁴. Atys, von der Furie Alekto mit Wahnsinn bestraft, halluziniert dergestalt den Zusammenbruch der Welt:

ATYS
Ciel! Quelle vapeur m'environne!
[...]
Le ciel s'arme contre la terre;
Quel desordre! Quel bruit! Quel éclat de tonnerre!
Quels abîmes profonds sous mes pas sont ouverts!
Que de Phantosmes vains sont sortis des Enfers!¹⁸⁵

Atys erlebt in einer so genannten 'Ombra'-Szene die Natur als gefährliche, unkontrollierbare Macht: Dampf, Lärm und Unordnung umgeben ihn, der Himmel kämpft gegen die Erde, unter Atys' Schritten öffnet sich die Scholle, und aus der Hölle steigen die Geister. Diese Form von Wahnsinnsinszenierung ist noch eng an das antike Konzept der Furien (mehr dazu in Kapitel 9.4) und deren Nähe zur Hölle geknüpft. Auch die Nymphe Scylla erlebt nach ihrer Vergiftung eine ähnliche Verdüsterung der Welt:

SCYLLA
Dieux! Quel frémissement, quelle horreur me saisit?
L'air se trouble, le jour pâlit.
Quel gouffre s'est ouvert, où suis-je? Quels abîmes,
Quels funestes gémissements?
Que de malheureuses victimes,
Dont je vais partager les pleurs et les tourments!¹⁸⁶

Scylla erleidet eine Vision der Hölle und ergibt sich in ihrem Schrecken dem vermeintlichen Tod. Auch Idomeneo in Campras gleichnamiger Oper (Danchet, 1712), von der Göttin Nemesis mit Wahnsinn geschlagen, erlebt Blitze und Donner und Neptuns Dreizack, der die Erde durchbricht, und sieht die Furien aus der Hölle steigen. In seinem Wahnsinn erdolcht er seinen eigenen Sohn, um damit die vermeintlich rasenden Götter, eigentlich aber sich selbst, zu besänftigen.

Egisto in Cavallis gleichnamiger Oper (Faustini, 1643) hat seine naturbezogenen Visionen nicht gegen sich, er fleht die Naturgewalten an, ihm bei der Bestrafung der untreuen Geliebten Clori beizustehen. Ebenso bittet Didone in Pallavicinis 'opera drammatica' *Didone delirante* (Franceschi, 1686) die Natur um Beistand in ihrer Verzweiflung über den Verrat ihres Geliebten. Auch Roland in Haydns Oper *Orlando Paladino* (Porta, 1782) ruft in seinem Wahnsinn und in seiner Wut die Natur um Hilfe an:

¹⁸⁴ Gier (1998(2)). S. 6.

¹⁸⁵ Lully: *Atys*. S. 319.

¹⁸⁶ Leclair: *Scylla et Glaucus*. S. 125.

ROLAND

Sterne, Schicksal, Götter nun
entfesselt eure Wetter und zerschmettert
dann die Welt, nun entfesselt eure Wetter
und zerschmettert dann die Welt.¹⁸⁷

Eine weitere Halluzination, deren wahnhaften Inhalt man in mehreren Opern findet, ist die eingebildete Wiedervereinigung einer Heldin mit ihrem Geliebten¹⁸⁸. Allein zwischen 1830 und 1899 findet man in neun der vorliegenden Werke eine wahnsinnig gewordene Heldin, die sich als Braut auf ihrer Hochzeit wähnt, obwohl sie doch in Elend und Unglück auf der Bühne steht. Die berühmtesten Heldinnen, die in ihrer Geisteskrankheit das verlorene Heiratsglück erleben, sind Anna, Ophelia, Lucia, Linda, Elvira und Marfa¹⁸⁹. Weder in der Zeit vorher noch nachher zeigt sich dieses Motiv, es scheint charakteristisch für das Frauenbild der Oper des 19. Jahrhunderts zu sein; die unschuldige Heldin, die sich dem Schmerz der Verlassenheit und ihrer eigenen Handlungsunfähigkeit nur durch die Flucht in den Wahnsinn und damit in ein eingebildetes Glück entziehen kann.

Die Halluzination ist das häufigste Symptom psychischer Erkrankung in den Wahnsinnsdarstellungen der Opernbühne. Am beliebtesten sind Halluzinationen in den Szenen des 17. Jahrhunderts, wo sie u.a. in barocken Naturmetaphern, in halluzinatorischen Höllenbildern inszeniert werden. Oft sind die jeweiligen Bilder der Halluzinationen eng verknüpft mit dem Geschehen der Oper, wodurch dem Zuschauer die individuelle Qual des Protagonisten deutlich wird. Im 19. Jahrhundert finden sich mehrere unschuldige junge Heldinnen, die in ihrem Wahnsinn und in ihrer Verzweiflung Halluzinationen glücklicher Tage erleben und durch den großen Kontrast zwischen trauriger Realität und glückseligem Wahnerleben das Mitgefühl des Zuschauers erregen.

8.7. Ich-Störungen

Verkennungen der eigenen Person (Depersonalisationen) und Verkennungen der Umgebung (Derealisationen) gehören zu den so genannten Ich-Störungen, die das Gefühl des Erlebens von Person und Umwelt beeinträchtigen. Depersonalisationen werden definiert als:

Störungen des Einheitserlebens der Person im Augenblick oder der Identität in der Zeit des Lebenslaufs. Die Person kommt sich selbst fremd, unwirklich, unmittelbar verändert, als oder wie ein anderer und/oder uneinheitlich vor.¹⁹⁰

Anhand dieser Definition findet man im Opernwahnsinn recht häufig Beispiele von Depersonalisationen (Tabelle 19).

¹⁸⁷ Haydn: *Ritter Roland*. 1. Akt, 8. Szene.

¹⁸⁸ s. dazu auch Sala (1994). S. 31f.

¹⁸⁹ Donizetti: *Anna Bolena*; *Linda di Chamouix* und *Lucia di Lammermoor*; Faccio: *Amleto*; Bellini: *I Puritani*; Rimski-Korsakow: *Die Zarenbraut*.

¹⁹⁰ Das AMDP-System (2000). S. 111.

Tabelle 19: Anzahl und prozentualer Anteil des Symptoms 'Depersonalisation' pro Jahrhundert

	Kodierte Texte	Depersonalisation	
		Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	19	10	53%
18. Jahrhundert	36	13	36%
19. Jahrhundert	83	8	10%
20. Jahrhundert	46	8	17%
Total	184	39	21%

In fast zwei Dritteln aller Wahnsinnszenen des 17. Jahrhunderts zeigen die Protagonisten Symptome von Verkennungen der eigenen Person. Im weiteren Verlauf der Jahrhunderte scheinen solche Ich-Störungen an Attraktivität zu verlieren, v.a. im 19. Jahrhundert sind sie wesentlich seltener.

Ein Beispiel für eine solche Verfremdung des Erlebens der eigenen Person ist Elvira in Bellinis Oper *I Puritani* (Pepoli, 1835). Elvira muss erleben, wie ihr Geliebter und Bräutigam an ihrem Hochzeitstag mit einer anderen, in Elviras Hochzeitsschleier gehüllten Frau die Festung verlässt. Der Schmerz um den Verlust des Geliebten und den vermeintlichen Bruch seines Hochzeitsgelübdes verwirren ihren Verstand:

ELVIRA
La dama d' Arturo è a bianco velata
La guarda e sospira sua sposa la chiama:
Elvira è la Dama? Non sono più Elvira!

GIORGIO, CORO
Elvira? chi dici?

ELVIRA
Io Elvira? ah! no ... no!¹⁹¹

ELVIRE
In Arthur's Geleite? Gehüllt in meinen Schleier
Geht sie an seiner Seite und theure Gattin nennt er sie!
Elvire heißt die Dame – nicht ich bin mehr Elvire!

GIORGIO, CHOR
Elvire? Was sagst Du?

ELVIRE
Ich Elvire? Nein ... Nein!¹⁹²

Dass Elvira sich selbst und der Welt abhanden gekommen ist, bestätigt auch ihr Onkel Giorgio, wenn er ihren Zustand beschreibt:

GIORGIO
Siate paggi ... v'appressate
Cinta di rose e col bel crin disciolto
Talor la cara vergine s'aggira,
E schiede all'aura, ai fior' con mesto volto:
Ove andò Elvira!¹⁹³

GIORGIO
Wohlan, so vernehmt ihr Leiden!
Noch schmückt ihr Haupt die Rosenkrone,
Noch prangt sie im Brautgewande;
Verzweifelt schreit sie hinauf zu Gottes Throne:
"Wo ist Elvire? Ach sie kehrt nie zurück!"¹⁹⁴

Als Metapher für das verlorene Glück hat Elvira sich selbst verloren.

¹⁹¹ Bellini: *I Puritani*, Originalversion. S. 50.

¹⁹² Bellini: *I Puritani*, in dt. Übersetzung. S. 49.

¹⁹³ Bellini: *I Puritani*, Originalversion. S. 56.

¹⁹⁴ Bellini: *I Puritani*, in dt. Übersetzung. S. 57.

70% aller Depersonalisationen befallen Männer. 'Wer bin ich?' scheint eine typische Charakterisierung männlichen Opernwahnsinns zu sein. So zeigt auch Spartaco in Porsiles gleichnamiger Oper (Pasquini, 1726) ein symbolstarkes Verkennen der eigenen Identität. Er verliert den Verstand und mit ihm auch seine Identität, nachdem der römische Anführer Rom und Spartacos römische Geliebte zurückerobert hat. Spartaco rast kämpfend über die Bühne und weiß nicht mehr, wer er ist. Trasone ist ihm – aus Angst vor dem rasenden Gladiator – nur eine geringe Hilfe:

SPARTACO
Spartaco vive più?

SPARTAKUS
Spartakus lebt nicht mehr?

TRASONE
Come lei vuole
[...]

TRASONE
Wie Sie wünschen
[...]

SPARTACO
Spartaco dunque vive?
Ma se Spartaco vive, ed io chi sono?¹⁹⁵

SPARTAKUS
Spartakus lebt also?
Aber wenn Spartakus lebt, und wer bin ich dann?

Spartaco hat seine Identität nicht vollständig verloren, er ist sich lediglich nicht sicher, ob er Spartaco ist oder nicht. Es gibt noch Hoffnung, dass er seine Wesenseinheit im weiteren Verlauf des Geschehens wieder findet.

Keinen Zweifel über seine Identität hat der bereits mehrfach erwähnte Don Tammaro in Paisiellos Oper *Il Socrate immaginario* (Lorenzi, 1780), obwohl gerade bei ihm Zweifel angebracht wären und – beispielsweise von seiner Gattin – auch im Überfluss geäußert werden. In seinem systematisierten Wahnerleben hält sich Don Tammaro unwiederbringlich für Sokrates. Die Versuche der Wiedervereinigung seiner wahren Identität mit seiner Person nimmt denn auch die ganze Oper in Anspruch, und nur mit viel List und Tücke gelingt das scheinbar Unmögliche.

Der Bühnenwahnsinn wird, v.a. in der komischen Oper, auch gerne durch Verwechslungen der eigenen Person mit mythologischen Figuren charakterisiert. Eine Oper, die sich durchwegs mit diesem Thema der antiken Verkennung beschäftigt, ist Draghis *Die Nörrische Abderiter* (Minato, 1675). Nach Fieberanfällen, nach Nasenbluten und Schweißausbrüchen werden viele Abderiten wahnsinnig und halten sich für Figuren aus der Antike, wie etwa Andromeda, Atlas, Krösus oder auch Medusa. Sie verharren bis zum Ende der Oper in ihrem Wahn, was zu allerlei komischen Szenen, Balletten und Verwirrspielen zwischen den im Zentrum stehenden Liebenden führt. Schließlich durch Schnee und Kälte genesen, erkennen sie ihren überstandenen geistigen Zerfall mit den Worten "Jch rase jetze nicht mehr / mein Hirne ist mir klar"¹⁹⁶, was einmal mehr zeigt, dass im 17. Jahrhundert neben anderen Theorien die Geisteskrankheit auch im Gehirn lokalisiert wurde.

¹⁹⁵ Porsile: *Spartaco*. S. 65.

¹⁹⁶ Draghi: *Die Nörrische Abderiter*. S. 64.

Egisto in Cavallis gleichnamiger Oper (Faustini, 1643) hält sich zeitweise für Orpheus und ruft nach seiner verlorenen Eurydike, um nur wenige Augenblicke später mit Pfeil und Bogen als vermeintlicher Cupido über die Bühne und den Frauen nach zu rasen. Dass ein gestandener Held wie Egisto in der Rolle des beflügelten und pausbäckigen Cupido wohl eine komische Rolle spielt, ist für den Librettisten Programm; zurück auf der Fiktionsebene aber gelingt es dem verwirrten Egisto, mit seiner Manifestation der Sinnestäuschungen die verloren gegangene Liebe seiner Clori wiederzugewinnen. Das glückliche Ende ist nah.

Der verrückte Publicola in Legrenzis 'dramma per musica' *Totila* (Noris, 1677) hat in seinem Wahnsinn seinen geplagten Diener Desbo wiederholt in unmögliche Situationen gebracht. Nun hält er ihn bei einer neuen Begegnung für Narziss:

PUBLICOLA
Bel Narciso,
Lungi dal fonte
Come solo qui ti vegg'io?

PUBLICOLA
Schöner Narziss
Fern der Quelle
Warum sehe ich dich hier alleine?

DESBO
In novo laberinto ora son io.

DESBO
In einem neuen verwirrten Handel bin ich.

PUBLICOLA
Per far specchio a la tua fonte
Cerchi forse novello un Rio!

PUBLICOLA
Um den Spiegel deiner Quelle zu machen
Suchst du also einen neuen Bach!

DESBO
E quando mai

DESBO
Und ob

PUBLICOLA
Queste chiome con aurei giri
A più Ninfe legano il cor,
Con tue guancie, letto de fiori
[...]
Chi non le bacia piacer non hà.
*lo bacia.*¹⁹⁷

PUBLICOLA
Dieses Haar mit goldenen Kreisen
Einigen Nymphen das Herz bindet,
Mit deinen Wangen, Blütenbett
[...]
Wer sie nicht küsst, hat keinen Gefallen.
er küsst ihn.

Man darf vermuten, dass der Diener Desbo kein Ausbund an Schönheit darstellt und dass somit die Komik einer Verwechslung mit dem schönen Jüngling Narziss – sowie natürlich der homoerotische Kuss – das Publikum erheitert haben dürfte.

Auch Mozart und sein vermuteter Librettist Petrosellini inszenieren 1775 in der Oper *La finta giardiniera* eine Depersonalisation der wahnsinnig gewordenen Protagonisten. Nachdem Sandrina und der Graf von einem tollen Wahn gepackt worden und ihm mit Zittern, Erstarren und Beben verfallen sind, halten sie sich gegenseitig für mythologische Figuren:

¹⁹⁷ Legrenzi: *Totila*. S. 68.

SANDRINA:
Mio Tirsi, deh senti le dolci sirene,
con placido incanto qui sciolgono il canto;
e in dolce riposo ci fanno godere.

IL CONTINO:
Ascolta, mia Clori, la lira d'Orfeo,
che incanta le belve, che muove le selve,
e arresta nell'onde rapito il nocchier.¹⁹⁸

SANDRINA:
Hörst du nicht, mein'n Thyrsus, von Ferne ertönen
die Zaubergesänge der golden Sirenen,
sie laden uns ein zu erquickender Ruh.

DER GRAF:
Hör, Kloris, die Leier des Orpheus sanft klingen,
die Felsen bewegt und Bestien bezwinget,
der Schiffer im Weltmeer hält still und hört zu.

Und wenig später:

SANDRINA (*freneticando*):
Io son Medusa orribile.

IL CONTINO (*freneticando*):
Io sono Alcide intrepido.¹⁹⁹

SANDRINA (*rasend*):
Ich bin Medusa! Kennt ihr mich?

DER GRAF (*rasend*):
Ich bin Alcides, packe dich.

Nicht genug, sie halten sich auch im folgenden Rezitativ gegenseitig für Erminia und Mercurius und gehen von der Bühne ab, "als ob sie flögen"²⁰⁰.

Auch Rakewell, der Held in Strawinskys Oper *The Rake's Progress* (Auden/Kallmann, 1951), hält, nachdem er ruiniert und ohne Verstand in eine 'Irrenanstalt' eingeliefert worden ist, sich selbst für Adonis und die schöne Anne, die ihn in seinem Elend besucht, für Venus. Nachdem Anne ihn in den Schlaf gesungen hat und wieder gegangen ist, ruft er seine Mitpatienten, den 'griechischen Chor', um Hilfe an:

RAKEWELL
Holla! Achilles, Helena, Eurydice, Orpheus, Persephone, Plato, mein ganzes Gefolge! Holla!²⁰¹

Rakewell unterscheidet hier nicht mehr zwischen griechischen Mythengestalten und griechischen Philosophen. Er sinkt ermattet auf den Strohsack zurück, und der Chor steht klagend um ihn herum wie in einer antiken Tragödie.

Auch in Almeidas Oper *La Spinalba* (unbekannt, 1739) beklagen Arsenios Liebste dessen verwirrten Verstand. Arsenio glaubt seine Tochter verschollen und ist darüber verrückt geworden. Als Matrose verkleidet erscheint er auf der Bühne und ist bereit für eine Reise auf See, die aber ausschließlich in seinem Kopf stattfindet. Arsenio hat nicht nur Störungen in der Wahrnehmung seiner eigenen Identität, er hält die Dienerin Vespina für Kalliope, eine der ihn begleitenden Musen:

¹⁹⁸ Mozart: *La finta giardiniera*. 2. Akt, 16. Auftritt. S. 452f. (Übers. in Partitur)

¹⁹⁹ Mozart: *La finta giardiniera*. 2. Akt, 16. Auftritt. S. 457. (Übers. in Partitur)

²⁰⁰ Mozart: *La finta giardiniera*. 2. Akt, 16. Auftritt. S. 488. (Übers. in Partitur)

²⁰¹ Strawinsky: *The Rake's Progress*. S. 163.

ARSENIO

(questa se non m'inganno, e una delle Muse.)
Di? Tu non sei Calliope,
che ottieni il primo vanto in Econa?²⁰²

ARSENIO

(diese, wenn ich mich nicht täusche, ist eine der Musen)
Sag? Bist du nicht Kalliope?
die den ersten Ruhm in Econa hat?

In einer nächsten Szene nimmt Arsenio den starken Weingeruch wahr, den sein Diener Togno ausströmt. In seinem Antikenwahn ist Arsenio nicht sicher, ob nicht Bacchus vor ihm stehe "(che odor di vino! Sarà Baccho costui?)"²⁰³, was natürlich Anlass für eine weitere heitere Szene gibt.

Eine ganze Oper, in der fast ausschließlich Personen singen, die ihre Identität verloren haben, ist D. Bernsteins Werk *A Method for Madness* (Kondek, 1999). Die Handlung spielt in einer psychiatrischen Klinik, die bevölkert ist von so eigenartigen Wesen wie einer Teekanne, einem Käse, einem Frosch, Jeanne d'Arc und – Prototyp des Geisteskranken – Napoleon. Cicero, einer der Insassen, der sich für den großen Dichter hält, betritt deklamierend die Bühne. Bekleidet ist er mit einer improvisierten Toga und einem Lorbeerkranz:

CICERO

O Tempora, O mores!

Quid pro quo!

Et cetera, et cetera!

Ad libitum!

Ergo!

Ad Libitum!

Habeas Corpus!²⁰⁴

Einen Körper besitzt er vielleicht noch, den Verstand aber hat er gründlich verloren. Cicero charakterisiert sich nach der ersten Zeile bereits als einen komischen Charakter. Seine dürftigen Lateinkenntnisse, übrigens ein beliebtes Motiv der Figuren der *Commedia dell'Arte*, beschränken sich auf Gemeinplätze, die Toga; seine Mitpatienten als Teekanne oder Sopranistin unterstützen die Karikatur.

Weitere Beispiele für Opernhelden, die im Wahnsinn ihrer Identität beraubt werden, sind Aristäos²⁰⁵, der sich für Deukalion hält, Athamas²⁰⁶, der tödliche Jagd auf seine Familie macht, Masaniello²⁰⁷, der sich mal für einen einfachen Fischer, mal für einen Kriegsherren hält, Nabucco²⁰⁸, der im Kerker schmachtende König, Orlando²⁰⁹, der denkt, er sei Orest, oder Charles VI²¹⁰, der wahnsinnige König, der sich nicht mehr an seine frühere Identität erinnern

²⁰² Almeida: *La Spinalba ovvero Il vecchio matto*. S. 101.

²⁰³ Almeida: *La Spinalba ovvero Il vecchio matto*. S. 299.

²⁰⁴ Bernstein: *A Method for Madness*. S. 11.

²⁰⁵ Rossi: *Orfeo*.

²⁰⁶ Reichardt: *Ino*.

²⁰⁷ Auber: *La Muette de Portici*.

²⁰⁸ Verdi: *Nabucco*.

²⁰⁹ Vivaldi: *Orlando*.

²¹⁰ Halévy: *Charles VI*.

kann. In Ditters von Dittersdorfs komischer Oper *Die Liebe im Narrenhause* (Stephanie, 1787) halten sich sämtliche Insassen für berühmte Persönlichkeiten. Es findet sich ein Orpheus, der davon überzeugt ist, allein durch sein Geigenspiel seine Gedanken verständlich ausdrücken zu können, und daher nicht mehr spricht, eine Lucrezia, die sich mehrmals täglich mit allerlei Gegenständen ersticht, eine Virginia, die sich vom Vater verfolgt fühlt, sowie zwei Poeten, die in allen Personen Musen sehen. Albert schließlich, der den Wahnsinn nur vorspielt, gibt sich als Marc-Anton aus und als einen Insassen, der sich durch die Opernmusik so hat hinreißen lassen, "dass er seit drey Wochen kein Wort mehr spricht, sondern immer singt"²¹¹.

Fabbri²¹² zeigt auf, dass komische Verkennungen als mythologische Figuren ihre Wurzeln in der Commedia dell'Arte haben. Dies gilt auch für den vorgetäuschten Wahnsinn, den die Opernheldinnen und -helden nicht selten zur Erreichung ihrer Pläne einsetzen. Deidamia, die erste Opernheldin, die vortäuscht, sich dem Wahnsinn hinzugeben, zeigt sich als ein vielfältiges Opfer von Ich-Störungen:

DEIDAMIA:
Elena bella io sono.
Tu Paride troiano²¹³

DEIDAMIA:
Die schöne Helena bin ich.
Du Paris, der Trojaner

Deidamia hält sich aber nicht nur für Helena, sie täuscht in ihrem Wahnsinn darüber hinaus auch vor, eine große Kriegerin zu sein, oder sie vermeint, sterbend im Grab zu liegen.

Insgesamt fanden sich in den kodierten 184 Texten 39 Opernhelden (21%), die in ihrem Wahnsinn sich selbst oder ihre Umwelt nicht mehr erkennen. Betrachtet man das Vorkommen dieses Symptoms psychischer Devianz über die Jahrhunderte, so zeigen sich gewisse Vorlieben: Man findet solche 'Ich-Störungen' zwar seit Beginn des Musiktheaters bis in die heutige Zeit, sie sind aber im 19. Jahrhundert mit 10% sehr viel seltener vertreten als im 17. Jahrhundert mit 53%. Diese Häufigkeit in der Oper des 'Seicento' kann man v.a. auf den Einfluss der Commedia dell'Arte zurückführen, die solche komischen Szenen im Rahmen von Bühnenwahnsinn gerne aufführte. Bei den Depersonalisationen sind mit insgesamt 14 Librettostellen die Verwechslungen mit mythologischen Figuren beliebt. Interessant ist, dass diese Szenen mit zwei Ausnahmen (Strawinskys *The Rake's Progress* und Bernsteins *A Method for Madness*) ausschließlich im 17. und im 18. Jahrhundert zu finden sind. Berücksichtigt man die Beliebtheit der antiken Mythen als Stoffe für Musik und Theater der Renaissance, so scheinen die Wurzeln der mythologischen Wahnsinnsverwechslungen einerseits in der traditionellen Auswahl von Stoffen zu liegen, die v.a. in der Hofoper des 16. und 17. Jahrhunderts zu finden ist, andererseits auch in den vielen Erbschaften, die die Oper der Commedia dell'Arte verdankt.

²¹¹ Ditters von Dittersdorf: *Die Liebe im Narrenhause*. S. 284.

²¹² Fabbri (1995). S. 167ff.

²¹³ Saccati: *La finta pazzia*. S. 422.

8.8. Störungen der Affektivität

Im AMDP-System werden Störungen der Affektivität als Störungen der Gefühle, Stimmungen, Emotionalität oder Befindlichkeit definiert.²¹⁴ Symptome sind beispielsweise eine deprimierte Stimmung, Hoffnungslosigkeit, Ängstlichkeit, Euphorie im Sinne eines übersteigerten Wohlbefindens, auch Klagsamkeit oder eine erhöhte Reizbarkeit. Mit Blick auf die wahnsinnigen Opernhelden lässt sich sagen, dass diese eher zu Affektarmut oder Affektstarre neigen, da sie häufig nur gerade ein einziges, dafür aber sehr ausgeprägtes Gefühl zeigen.

Ein Symptom, das in der Oper, aber auch in der Alltagspsychologie gerne in Verbindung mit Wahnsinn gebracht wird, ist die Affektlabilität, d.h. starke Affekte von oft nur kurzer Dauer und schnell wechselnden "Vorzeichen"²¹⁵. Ebenso häufig ist Affektinkontinenz auf der Opernbühne zu beobachten: Gefühle nehmen übermäßige Stärke an und können vom Kranken nicht mehr beherrscht werden; beim geringsten Anstoß schießen sie über. Dabei denkt man beispielsweise an die Vielzahl 'rasender Rolande' auf der Bühne.

Die nach der Antike bis in das 19. Jahrhundert so genannte *Melancholia* ist eine der am häufigsten besprochenen Krankheiten der Medizingeschichte. Ein Übermaß an schwarzer Galle ruft gemäß Aristoteles Lähmungen, tiefe Traurigkeit und Angst hervor. Die schwarze Galle war denn auch namensstiftend für die Melancholie²¹⁶. Die humoralpathologischen Erklärungen für die Melancholie hielten sich sehr lange, der Begriff wurde in der Medizin bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts häufig verwendet und ist heute noch umgangssprachlich als Bezeichnung für dysphorische Stimmung in Gebrauch. Als begleitende Symptome für diese Erkrankung werden genannt: Traurigkeit, Misshmut, Furchtsamkeit, Angst, Todesfurcht, Todessehnsucht, Augenflimmern und Schlaflosigkeit sowie eine Beeinträchtigung des Gehirns durch die Dämpfe oder durch im Blut enthaltene schwarze Galle, die schließlich zu Kopfschmerzen, Trübung des Urteilsvermögens und Wahnvorstellungen führen kann²¹⁷.

Die Melancholie als Krankheitsbild ist auf der Opernbühne eher selten anzutreffen – ein Hinweis auf die fehlenden Wurzeln des Opernwahnsinns in der Medizin. Hingegen sind einzelne Merkmale wie Deprimiertheit (43%) und Hoffnungslosigkeit (38%) die am häufigsten auftretenden affektiven Symptome von Opernwahnsinn, dicht gefolgt vom emotionsübergreifenden Merkmal der Affektlabilität (35%). Letzteres manifestiert sich, wie bereits erwähnt, durch schnelle Stimmungswechsel, ein Symptom, mit dem allgemein in der Kunst und in der Alltagspsychologie gerne Wahnsinn charakterisiert wird. Schuldgefühle, Ängstlichkeit und unangebrachte euphorische Gefühle findet man in durchschnittlich 20% der Szenen. Andere bekannte Emotionen wie Angst, Wut etc. sind eher selten manifest, d.h. auf der Textebene, zu finden. Einer der wütendsten Helden – neben den 'rasenden Rolanden' – ist Egisto in Cavallis

²¹⁴ Das AMDP-System (1995). S. 116.

²¹⁵ AMDP (1995). S. 136.

²¹⁶ griech. μελαγχολία, Schwarzgalligkeit.

²¹⁷ Matejovski (1996). S. 42ff.

gleichnamiger Oper (Faustini, 1643). Egisto rast vor Wut, da seine Geliebte Clori einen Anderen will. Er ruft die Naturgewalten zur Rache herbei und nimmt wenig Rücksicht in der Wahl seiner Gewaltmittel:

Celesti fulmini, onde vastissime,
cupe voragini, leoni betuli,
abbruciatela, sommergetela,
inghiottitela, divoratela.²¹⁸

Tödliche Blitze ihr, Wogen des Ozeans,
Abgründe, bodenlos, reissende Bestien!
Auf, verbrennet sie und ertränket sie,
auf, begrabet sie und verschlinget sie!

Egisto ist in einer starken Ambivalenz zwischen Liebe und Hass gefangen. Gleich in den nächsten Sätzen nimmt er alle Gewaltwünsche zurück und will Clori straflos ziehen lassen. Doch sogleich fällt er zurück in seine Wut und wiederholt seine brutalen Drohungen.

18% (33 von 184) der Helden werden im Rahmen ihres Bühnenwahnsinns aggressiv und richten ihre Gewalt gegen Außenstehende oder Gegenstände. Typisch ist der hohe Anteil von männlichen Aggressiven (26 Männer gegenüber 7 Frauen); die weiblichen findet man erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Ein Hinweis auf die mangelnde Nähe von psychiatrischen Forschungserkenntnissen und Wahnsinn auf der Opernbühne ist die Abwesenheit einer bereits in der Antike gut bekannten und breit erforschten Krankheit wie der Melancholie, die über Jahrhunderte in der psychischen Krankheitslehre einen hohen Stellenwert besaß. Einzig die Depressivität mit 43% Anteil und die Hoffnungslosigkeit mit 38% sind als einzelne affektive Symptome in den Opernwahnsinn eingeflossen. Affektlabilität als übergreifendes Stimmungsmuster ist in 35% der kodierten Szenen zu beobachten. Aggressive Protagonisten, zum größten Teil Männer, sind mit einem Anteil von insgesamt 18% recht häufig, weibliche Aggressive findet man erst nach 1850.

8.9. Antriebs- und psychomotorische Störungen

In der Psychopathologie wird *Antrieb* definiert als eine "belebende Kraft, die die Bewegung aller seelischen Funktionen hinsichtlich Tempo, Intensität und Ausdauer bewirkt"²¹⁹. Man könnte den Antrieb auch umschreiben als die motorisch sichtbare Umsetzung psychischer Vorgänge in körperliche Betriebsamkeit. Das Aktivitätsniveau und die Psychomotorik sind die zu beobachtenden Faktoren zur Einschätzung des Antriebs einer Person. Eine depressive Störung kann sich beispielsweise durch Antriebsarmut auszeichnen; in einem schweren Fall wird die Ausführung von Alltagstätigkeiten eines Menschen beeinträchtigt, dieser ist nur mehr schwer zu Aktivitäten zu bewegen. Eine Störung des Antriebs zeigt sich aber nicht nur in der körperlichen Aktivitätsbereitschaft, sondern beispielsweise auch im Sprachgebrauch. So kann die Sprache bei Antriebsarmut verlangsamt und inhaltlich reduziert erscheinen. Damit besteht die – wenn auch beschränkte – Möglichkeit, Anzeichen von Antriebsstörungen der Opernwahnsinnigen aus dem Librettotext

²¹⁸ Cavalli: *L'Egisto*. S. 182f. Dt. Übersetzung in der Partitur.

²¹⁹ Das AMDP-System (1995). S. 138.

herauszulesen. Neben den Regieanweisungen, die beispielsweise Unbeweglichkeit oder Rasen ausdrücklich anmerken können, gibt es auch sprachliche Merkmale wie längeres aufgeregtes Reden oder eine unzusammenhängende Sprache, die auf Agitiertheit schließen lassen.

Versucht man, das psychopathologische Merkmal einer Antriebsstörung mit einem Wahnsinnigen auf der Opernbühne in Verbindung zu bringen, so denkt man zwangsläufig an Rasende, Tolle und Übereifrige, die ihren Wahnbildern über die Bühne hinweg nachsetzen. Diese Vorstellung ist insofern richtig, als in den vorliegenden Szenen der antriebsgesteigerte Protagonist markant häufiger vertreten ist als der antriebsgehemmte oder antriebsarme.

Ein psychopathologisches Symptom, das im AMDP-System unter 'Antriebsstörungen' genannt wird, ist das 'theatralische Verhalten'. Die Patienten erwecken den Eindruck, als würden sie sich selber darstellen. Dabei entsteht das Bild,

[...] dass die Patienten in zur Realität eigentümlich widersprüchlicher Art ihre Situation, ihre Beschwerden, ihre Störungen aggravierend.²²⁰

Dass dieses Merkmal psychischer Störungen auf der Opernbühne – aus verständlichen Gründen – bei jedem einzelnen Protagonisten diagnostizierbar ist, versteht sich von selbst. In die gleiche Richtung weist das Symptom 'Manieriertheit', das wie folgt umschrieben wird:

Alltägliche Bewegungen und Handlungen (auch Gestik, Mimik und Sprache) erscheinen dem Beobachter verstiegen, verschoben, posenhaft und verschnörkelt [...]. Unter manieriert versteht man auch unnatürlich, schwülstig, aufgeblasen [...]²²¹

Bei dieser Definition kann man auch ohne vorliegenden Kontext an Opernhelden denken, was nicht nur an manch zweifelhafter Inszenierung liegen mag, sondern seine Gründe auch in den Anforderungen an die Opernheldinnen und -helden hat, gleichzeitig zwei Fächer, Schauspiel und Gesang, meistern zu müssen.

In den 184 untersuchten Wahnsinnsszenen findet man in 113 Texten (61%) keine eindeutigen Hinweise auf das Ausmaß einer körperlichen Erregung des Geisteskranken, oder dieser leidet unter wechselnden Zuständen. In 66 Texten (36%) wird der Held oder die Heldin mindestens teilweise als motorisch unruhig dargestellt, und in nur gerade fünf Beispielen ist der Geisteskranke in sich zusammengesunken und bewegungsarm wie beispielsweise die bettlägerige Mélisande²²², die sterbende Selika²²³ oder Menelas²²⁴, der nach einem im Wahnsinn begangenen Mord mit schweren Schritten und "wie ein Mondsüchtiger" auf der Bühne erscheint. Von der schwersten, wenn auch nur partiellen Antriebsarmut ist die Rede, wenn Mac-Gregor in Mascagnis Oper *William Ratcliff* (Maffei, 1895) von der verrückten Margarethe, der Amme seiner Tochter, berichtet:

²²⁰ Das AMDP-System (1995). S. 145.

²²¹ Das AMDP-System (1995). S. 143f.

²²² Debussy: *Pelléas et Mélisande*.

²²³ Meyerbeer: *L'Africaine*.

²²⁴ Strauss: *Die ägyptische Helena*.

MAC-GREGOR *mit erzwungenem Lächeln*
Nehmt keinen Anstoss an dem Sange:
Es ist die tolle Marg'reth, die im Schlosse
Ihr Wesen treibt. Sie krankt an Starrsucht schon
Seit Jahr und Tag. Mit stieren Augen liegt sie
Gekauert tagelang, und wie ein Stein,
Aus dem ein Laut sich losringt, hebt sie oftmals
Zu singen an und heult ein widrig Lied.²²⁵

Die verrückte Margarethe hat Zustände, in denen sie tagelang kauert und bewegungslos wie ein Stein daliegt, bevor sie entweder zu wildem Gesang oder zu visionären Aussagen anhebt. Einzig bei Pflegehandlungen gegenüber ihrem Zögling Maria scheint die Amme ihre Sinne beisammenzuhaben.

Die agitierten Protagonisten vertreten den Opernwahnsinn offensichtlich besser als ihre bewegungs- und energiearmen Kollegen. Es sind v.a. die vielen Rolande, die in ihrer Eifersucht in Lullys *Roland* (Quinault, 1685), Vivaldis *Roland* (Braccioli, 1727), Händels *Orlando* (nach Capece, 1733) oder Piccinnis *Roland* (Marmontel, 1778) über die Bühne rasen.

Der bereits erwähnte Spartaco, Gladiator und Exsklave und Held in Porsiles gleichnamiger Oper (Pasquini, 1726), verliert seinen Verstand, nachdem die Römer seine Stadt zurückerobert haben. Spartaco rennt erregt über die Bühne ("corre furioso per la scena"²²⁶) und kämpft gegen unsichtbare Gegner.

Masaniello, der Titelheld in Aubers Oper (Scribe, 1828), ruft seine Kumpane zum Kampf und zum Rasen über die Bühne auf: "Courons, punissons nos bourreaux! [...] Courons! des armes, des flambeaux!"²²⁷ Er singt ein Kampflied und zeigt in seinem Wahnsinn sprunghaftes, launisches Verhalten.

Ein weiteres Beispiel eines motorisch unruhigen Opernhelden ist Cardenio in Donizettis Oper *Il furioso nell'isola di San Domingo* (Ferretti, 1833). Cardenio versucht u.a., sich ins Meer zu stürzen, er sticht auf eine imaginäre Feindin ein oder wirft mit Steinen um sich. Auch er zeigt keine Anzeichen motorischer Verlangsamung oder Antriebsminderungen.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die meisten Libretti nur wenig oder unklare Auskunft über die körperliche Agitiertheit ihrer Protagonisten geben. Falls Angaben im Primärtext oder im Nebentext vorhanden sind, neigen die wahnsinnigen Heldinnen und Helden mit wenigen Ausnahmen zu motorischer Unruhe und Antriebssteigerung, d.h., sie geben ihrem Wahnsinn durch viel Bewegung Ausdruck.

²²⁵ Mascagni: *William Ratcliff*. 1. Akt, 1. Szene.

²²⁶ Porsile: *Spartaco*. S. 64. ("rast wütend über die Bühne")

²²⁷ Auber: *La Muette de Portici*. S. 35.

8.10. "Vade retro, Satanas!" – die Besessenheit

Obwohl 'Besessenheit' in modernen Konzeptualisierungen psychischer Störungen nicht vorkommt, soll 'Besessenheit' als historisch bedeutsames Phänomen abschließend besprochen werden. In der Oper spielen immer wieder parapsychologische Symptome eine Rolle, die der 'Besessenheit' zugeordnet werden können.

Man versteht unter Besessenheit die Vereinnahmung der Persönlichkeit, des Wesens eines Menschen, durch eine böswillige Macht. Der so von einem fremden Geist Besessene kann die unterschiedlichsten Symptome wie Zuckungen, Schäumen, Ohnmacht, 'in fremden Zungen Reden', Schreien, Rasen, Starrkrampf und dergleichen zeigen. Ihr gemeinsames Kennzeichen ist ihre Ähnlichkeit mit Symptomen, die in epileptischen Anfällen oder während psychotischer Zustände beobachtet werden können. So kommt es beispielsweise bei epileptischen Erkrankungen vor, dass der Betroffene in einem nur wenige Sekunden dauernden fokalen Anfall, einer so genannten Aura, unangenehme Gerüche wahrnimmt, Geräusche halluziniert oder nicht vorhandene Farben sieht. Ebenso kann es während eines Anfalls vorkommen, dass ein Patient, der beispielsweise mit Papier und Stift beschäftigt ist, unbewusst irgendwelche Zeichen in unleserlicher Schrift auf das Papier malt. Man kann sich vorstellen, dass solche Symptome beim mittelalterlichen Zeugen eines epileptischen Anfalls v.a. Angst ausgelöst haben. Wunderli²²⁸ weist in seinem Aufsatz schlüssig nach, dass der Held im *Aquilon de Bavière* (unbekannter Verfasser) aus dem 14. Jahrhundert, der 'rasende Roland', anhand der beschriebenen Symptome unschwer als Epileptiker identifiziert werden kann. Was im *Aquilon de Bavière* jeweils als unglaublich intensive und für seine Krieger beängstigende Wutanfälle geschildert wird, diagnostiziert Wunderli anhand der beschriebenen Symptome wie Zähneknirschen, Augenrollen, Schnauben, Schaum vor dem Mund, Bewusstseinsverlust und Hitzestau als epileptischen, so genannten *grand-mal*-Anfall. Wunderli schreibt weiter:

Sie [die Symptome] sind derart grauenvoll, daß auch von Seiten seiner Gefährten immer wieder betont wird, was Roland im Moment des Anfalls für einen furchterregenden Anblick biete und daß er einem wahren Teufel gleiche.²²⁹

Durch den Anblick Rolands schließen dessen Gefährten auf die Nähe zur Besessenheit, zum Bösen und damit zum Teufel. Gemäß Wunderli ist die Krankheit "für die breite Masse negativ belastet", der 'furor' erscheint aber für "einige wenige Einsichtige als eine Art höchste Auszeichnung des christlichen Protagonisten"²³⁰.

Das Alte Testament kennt gemäß Matejovski (1996) nur einen einzigen Fall dämonischer Besessenheit, die des Königs Saul. Sauls Zustand bessert sich kurzfristig, als David Harfe spielt, doch von Raserei übermannt, versucht er, den Rivalen zu töten:

²²⁸ Wunderli (1985). S. 108ff.

²²⁹ Wunderli (1985). S. 116.

²³⁰ Wunderli (1985). S. 128.

Am andern Tage kam der böse Geist von Gott über Saul, und er geriet in Raserei in seinem Hause; David aber spielte auf den Saiten mit seiner Hand, wie er täglich zu tun pflegte. Und Saul hatte einen Spieß in der Hand und zückte den Spieß und dachte: Ich will David an die Wand speißen. David aber wich ihm zweimal aus. Und Saul fürchtete sich vor David; denn der HERR war mit ihm, aber von Saul war er gewichen.²³¹

Im Neuen Testament hingegen hat Jesus viele Begegnungen mit Besessenen, z.B. mit dem Mann, der in den Grabhöhlen von Gerasa lebt und von vielen Dämonen besessen ist, die Jesus in die Säue fahren lässt (Markus 5 oder in sehr ähnlicher Erzählung Matthäus 8), oder in Kapitel 9 des Markusevangeliums der kleine Knabe, der von Jesus von einer schäumenden Fallsucht geheilt wird.

Und Jesus zog umher in ganz Galiläa [...] und heilte alle Krankheiten und alle Gebrechen im Volk. [...] Und sie brachten zu ihm alle Kranken, mit mancherlei Leiden und Plagen behaftet, Besessene, Mondsüchtige und Gelähmte; und er machte sie gesund.²³²

Grundsätzlich ist man sich heute einig darüber, dass unter den mittelalterlichen Scholastikern und Volksmedizinern das Ätiologiekonzept einer Krankheit als dämonische Besessenheit wenig verbreitet war und oft auch nur als Teilerklärung für wenig bekannte oder ungewöhnliche Symptome einer somatischen Krankheit herangezogen wurde. Unter Papst Paul V. (Camillo Borghese) wird 1614 ein liturgisches Handbuch, das 'Rituale Romanum' herausgegeben. Darin enthalten sind u.a. auch Riten und Sakramente des Exorzismus. Als Zeichen von Besessenheit sind indessen nur Symptome aufgeführt, die mit naturalistischen Erklärungsmodellen nicht entschlüsselt werden können (z.B. Hellsehen, Gedankenlesen, spontanes Sprechen und Verstehen fremder Sprachen, außergewöhnliche Steigerung der Kräfte, Levitation etc.). Damit entsteht eine eigentliche und klare Trennung von Geisteskrankheit und Besessenheit. Übrigens ist das 'Rituale Romanum', in einer Überarbeitung von 1999, noch heute gültiges Kirchenrecht.

Die Besessenheit im Sinne der beschriebenen Vereinnahmung der Persönlichkeit durch das Böse ist in der vorliegenden Sammlung der Operntexte mit Wahnsinnsszenen nicht zu finden. Auch die religiöse Besessenheit als Umkehrung der teuflischen Variante ist in der Oper eher selten. Natürlich könnte man einzelne Helden wie beispielsweise Guglielmo Ratcliff in Mascagnis gleichnamiger Oper (Maffei, 1895) als besessen beschreiben, eine explizit von einem Librettisten intendierte und als solche bezeichnete Besessenheit findet man aber in den vorliegenden 184 Wahnsinnsszenen nicht.

Einzelne der zur Besessenheit gehörenden Symptome, die heute dem Bereich der Parapsychologie zugeordnet werden, sind in den vorliegenden Szenen aber häufiger zu finden. Beispielsweise haben die meisten Helden während ihres psychischen Zusammenbruchs halluzinatorische Wahrnehmungen (s. dazu Kapitel 8.6.), d.h., sie nehmen Menschen oder Situationen wahr, die nicht vorhanden sind. Das Sprechen und Verstehen fremder Sprachen ist aus den mittelalterli-

²³¹ Die Bibel (ed. 1985). 1. Buch Samuel, Kapitel 18,10.

²³² Die Bibel (ed. 1985). Matthäus 4,23.

chen Besessenheitssymptomen nahtlos in die Theaterstücke der Commedia dell'Arte eingeflossen, wo die Helden in ihrem Wahnsinn gerne in fremden Sprachen reden. Unter den vorliegenden 184 Wahnsinns-Texten gibt es fünf, deren Helden in ihrer Geisteskrankheit in 'fremden Zungen' sprechen: Vivaldis *Orlando* (französisch), Pergolesis *Livietta e Tracollo* (lateinisch), Paisiellos *Il Socrate immaginario* (pseudogriechisch), Argentos *Miss Havisham's Wedding Night* (französisch) sowie Bernsteins *A Method for Madness* (pseudolateinisch).

Die Levitation findet man höchstens im Sinne eines allegorischen Sterbens und damit eines Aufstieges in den Himmel, so gezeichnet in Monteverdis *Orfeo* (Striggio, 1607) oder in Gounods *Faust* (Barbier, 1859).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die einzelnen Symptome oder Merkmale, die zur Besessenheit gezählt werden, nur in sehr begrenztem Umfang Eingang in die Operntexte gefunden haben. Die Besessenheit, sei sie göttlicher oder teuflischer Natur, als komplexes Krankheitsbild findet sich in keinem der vorliegenden Wahnsinns-Texte.

Bei der Darstellung der einzelnen psychopathologischen Symptome im Opernwahnsinn fällt auf, dass detaillierte Charakterisierungen der Merkmale grundsätzlich recht selten sind. Wahnsinn auf der Opernbühne beschränkt sich häufig auf eher diffuse Inszenierungen nur weniger Symptome; komplexe Darstellungen sind selten. Das häufigste Merkmal geistigen Zerfalls sind Halluzinationen, besonders beliebt im 17. Jahrhundert in Form von Naturmetaphern. Den Halluzinationen folgen als zweithäufigstes Merkmal Störungen der Identität, die v.a. im 17. und 18. Jahrhundert gerne als Verwechslungen mit mythologischen Figuren inszeniert wurden. Weiter findet man nicht selten Aggressivität als affektives Symptom, dies – erwartungsgemäß – v.a. bei männlichen Protagonisten. Weniger verbreitet sind Angaben zur körperlichen Agitiertheit und wenn, dann neigen wahnsinnige Bühnenheldinnen und -helden dazu, ihrer geistigen Umnachtung durch viel Bewegung Ausdruck zu verleihen. Trotz hoher Komplexität, die die Darstellung systematisierten Wahngeschehens auf der Opernbühne fordert, gibt es doch einige Opfer, allerdings mehrheitlich in der Oper des 20. Jahrhunderts.

Einzelne Symptome, die in der klinischen Beobachtung psychotischem Erleben oder epileptischen Anfällen zugeordnet werden, sind während Jahrhunderten immer wieder mit Besessenheit in Verbindung gebracht worden. Diese Symptome findet man aber nur selten im Opernwahnsinn.

9. "Non posso più" – Ursachen für Opernwahnsinn

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die auf der Textebene beobachtbaren Symptome oder Merkmale von Wahnsinnsdarstellungen auf der Opernbühne behandelt worden sind, beschäftigt sich dieses Kapitel mit den Ursachen, die die Opernheldinnen und -helden den Verstand verlieren lassen. Die Ermittlung der Ursachen gestaltet sich indessen als nicht immer einfache Aufgabe, da die vorliegenden Textstellen oft keine expliziten Angaben zur Ätiologie des Wahnsinnigwerdens liefern. Oft spricht der Geisteskranke in seinem Bühnenwahn von ganz anderen Dingen als dem Grund seiner Erkrankung, oder er verkehrt eine grausige Realität in Traumvorstellungen. In den Fällen, in denen die untersuchten Textstellen nicht unmittelbare Hinweise auf die Ätiologie des Wahnsinns enthalten, wird versucht, eine solche mittels entsprechender Interpretation des Opern-Plots zu gewinnen.

9.1. Einteilung der Ebenen

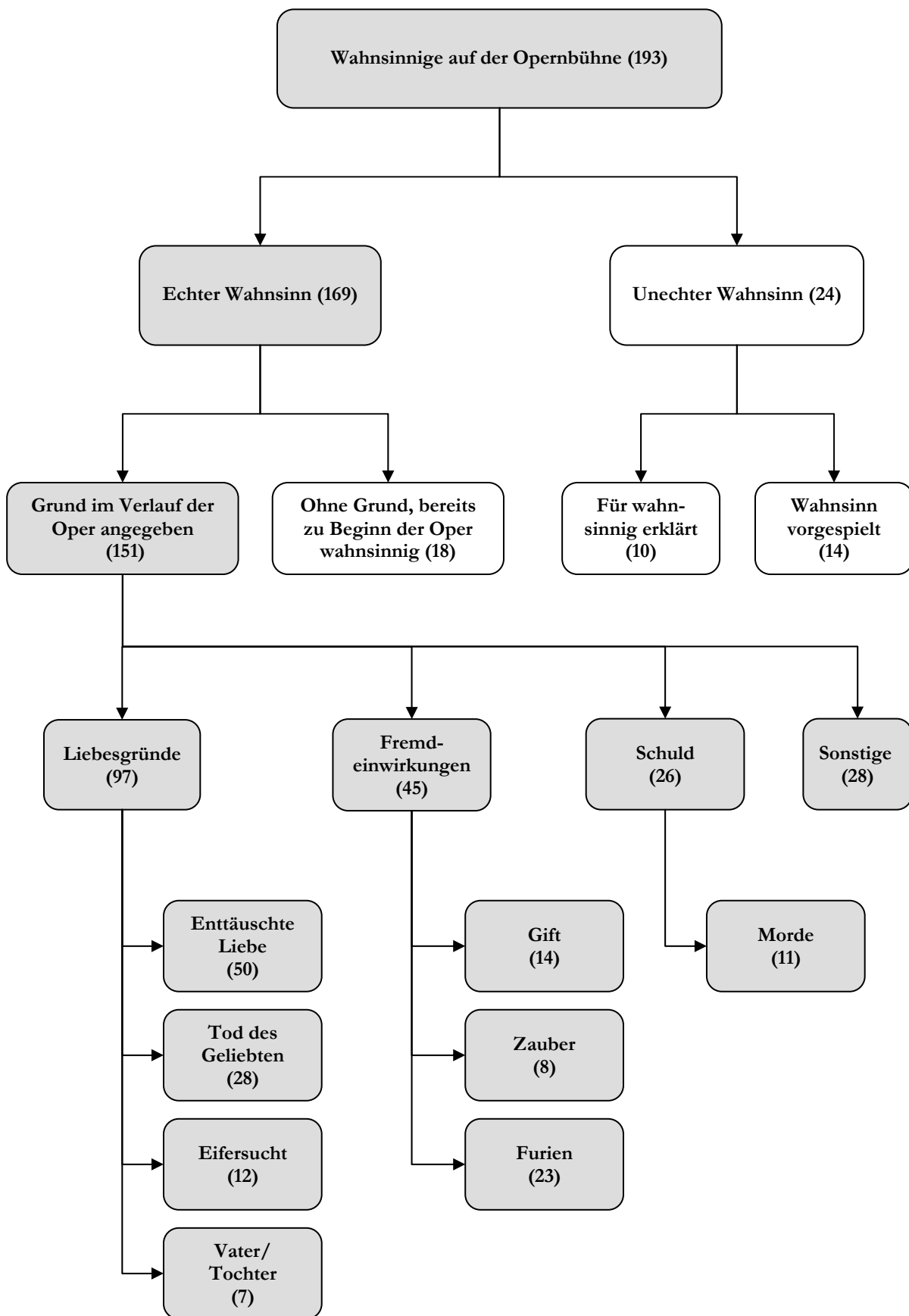
Die 172 Textauszüge mit insgesamt 193 Wahnsinnsrollen wurden auf die Frage hin untersucht, welches die unmittelbar auslösenden Faktoren für den Wahnsinn auf der Opernbühne sind. Die folgende Tabelle 20 zeigt die Kategorien, in die sich die Faktoren einteilen lassen. In Klammern steht die jeweilige Anzahl der Rollen, die in die betreffende Kategorie fallen, wobei aufgrund der Vielfalt und Multikausalität der Motive Mehrfachnennungen möglich sind.

Eine erste Unterteilung betrifft die Echtheit des Wahnsinns im Rahmen des jeweiligen Opern-Plots. Hier nicht zusätzlich behandelt, aber in die weiteren Kapitel einbezogen werden die Werke, in denen sich die Protagonisten entweder als wahnsinnig verstellen, beispielsweise um einen verlorenen Liebhaber zurückzugewinnen, oder in denen ein Unschuldiger für verrückt erklärt wird, obwohl er vollkommen bei Verstand ist. Letzteres geschieht meistens mit dem Zweck, einen unbequemen Gegenspieler aus unterschiedlichen Gründen aus dem Weg zu schaffen²³³. Ebenfalls in die folgenden Kapitel einbezogen werden die Szenen, bei denen kein Anlass für den Opernwahnsinn ersichtlich ist. Diese Figuren treten bereits im Zustand des Wahnsinns auf die Bühne, 16 von ihnen sind durch die Charakterisierung ihrer Rolle z.B. als 'alte Verrückte' oder als 'Narr' bereits als Wahnsinnige definiert (s. dazu auch Kapitel 14).

In diesem Kapitel interessieren ausschließlich die Werke, in denen im Verlauf des Bühnengeschehens Motive für den Ausbruch des Wahnsinns entwickelt werden. Beispiele für Ursachen für Wahnsinn sind etwa enttäuschte Liebe, Gifteinnahme oder Schuldgefühle nach einem begangenen Mord. Sie lassen sich in vier Hauptkategorien – 'Liebesgründe', 'Fremdeinwirkung', 'Schuld' und 'Sonstige' – einteilen. Mehrfachnennungen sind, wie bereits erwähnt, möglich.

²³³ z.B. *Juana la loca*; *La cena delle beffe*; *Le Prophète*; *Martha oder Der Markt zu Richmond*; *Torquato Tasso*; *Der Vampyr*; *Il Turco in Italia*; *Don Giovanni*.

Tabelle 20: Ursachen für Opernwahnsinn



In der Kategorie 'Sonstige' sind Gründe für Opernwahnsinn kodiert, die nicht weiter in Kategorien unterteilt werden können, da sie nur gerade in einer einzigen Oper vorkommen und speziell auf den Plot dieser Oper zugeschnitten sind. Als Beispiel für diese Kategorie sei die Mutter in Stockhausens Oper *Donnerstag aus Licht* (Stockhausen, 1981) genannt. Sie wird zu Beginn der Oper wahnsinnig, ohne dass unmittelbare Gründe dafür ersichtlich werden.

Auf die wichtigsten weiteren Unterteilungen der Ursachen für Opernwahnsinn, wie enttäuschte, betrogene oder verlorene Liebe, Fremdeinwirkungen wie Gift, Zauber oder Fluch sowie quälende Schuldgefühle z.B. nach einem begangenen Mord, soll in den folgenden Kapiteln eingegangen werden.

9.2. Morbus amatorius – die Liebeskrankheit

Der Liebeswahn ist, solange er ein Objekt hat,
mehr Liebe als Wahnsinn; sich selbst überlassen,
setzt er sich in der Leere des Deliriums fort.
Foucault (1973). S. 61.

Die Wurzeln eines historischen Liebeswahns, der eigentlichen Liebeskrankheit, werden in der antiken Medizin und später wieder in der Klostermedizin des Mittelalters häufig in einem Ungleichgewicht der Körpersäfte oder aber – z.B. beim römischen Arzt Claudius Galenus (Galen) – auch in einem Zuviel oder Zuwenig an sexueller Aktivität vermutet. Erklärungsmodelle, die von giftigen, durch das Übermaß eines Saftes in die Ventrikel des Hirns aufsteigenden und dort für Wahnvorstellungen, Raserei und Melancholie sorgenden Dämpfe ausgehen, halten sich von der Antike über das Römische und Byzantinische Reich bis ins späte Mittelalter. V.a. wird in vielen Abhandlungen immer wieder die Nähe zwischen Melancholie und Liebeskrankheit postuliert²³⁴. Einig sind sich die verschiedenen Autoren über das irrationale, den Verstand schwächende Potenzial der Liebeskrankheit²³⁵. Den Liebeskranken wird – je nach zugrunde liegendem Ätiologiemodell – Krankheit oder auch eigenes Verschulden zugeschrieben.

In der Antike sind es fast ausschließlich Männer, die der Liebeskrankheit anheim fallen. Im Mittelalter kommt der höhere Stand als zusätzliche Voraussetzung hinzu, da "Muße, Überfluss und Luxus quasi die Voraussetzung des »Amor hereos« bilden"²³⁶. Matejovski unterstreicht die zunehmende Bedeutung der Liebe im 13. und 14. Jahrhundert als das "Herzstück der literarischen höfischen Kultur", womit auch die Liebeskrankheit einen zentralen Bedeutungs- und Forschungsgehalt einnimmt²³⁷. Durch die höfische Gesellschaft folgt die Umdeutung der Liebeskrankheit in "ein höfisches Verhaltensideal"²³⁸ und weiter, u.a. durch die Scholastiker, eine

²³⁴ Matejovski (1996). S. 48f.

²³⁵ Matejovski (1996). S. 51.

²³⁶ Matejovski (1996). S. 52.

²³⁷ Matejovski (1996). S. 51.

²³⁸ Schadewaldt (1985). S. 97.

Neuinterpretation als psychische Krankheit, als "alienatio"²³⁹. Bereits im 12. und 13. Jahrhundert gibt es Definitionen der Liebeskrankheit als Krankheit des Gehirns, als "Spielart der Melancholie, die unbehandelt zu Wahnsinn und Tod führt"²⁴⁰.

Die Renaissance verlagert die Bedeutung zurück zu den antiken Vorbildern. Jetzt werden auch Frauen Opfer der Liebeskrankheit. Schadewaldt erwähnt in seinem Aufsatz eine Kasuistik aus dem Jahre 1602, die erstmals ein schwer liebeskrankes Mädchen, alle fehlgeschlagenen somatischen Kuren und die miraculöse Heilung durch das Heiratsversprechen beschreibt²⁴¹.

Paracelsus verstärkt gemäß Schadewaldt die Nähe der Krankheit zu äußeren Einflüssen wie Gift und damit, dem damaligen Irrglauben entsprechend, zur Hexerei und zum Teufel. Auch Descartes befasst sich mit der Liebeskrankheit: Er rät dem Befallenen u.a. zu Edelmut und Stärkung der Tugend, zu rationaler Überprüfung der starken Gefühle sowie zu einer fatalistischen Weltanschauung²⁴².

Die somatischen Kuren der Krankheit sind vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert so zahlreich wie die Erklärungsmodelle, und die Liebeskrankheit wird von den Heilern oft gleichzeitig sowohl mit somatischen als auch mit psychischen Remedien behandelt: Blutentnahme, Enthaltensamkeit, Bäder, Kräuter, Diäten, körperliche Ertüchtigung und Isolation, es gibt aber, gemäß Matejovski²⁴³, auch exotisch anmutende Therapien wie die "Ekelkur" oder die "Koituskur".

Literarische Formen der Liebeskrankheit sind von der Antike bis ins Mittelalter in Vielzahl und Vielfalt überliefert. Der Liebeswahnsinn wird im Altertum als Raub des Körpers und der Sinne durch die Liebe bis hin zur Besinnungslosigkeit verstanden:

In particular, the anguish of erotic desire is figured by the Greek poets as a distinct type of physical suffering, as the portray eros assaulting the lover's body, inflicting severe corporeal pain and robbing the limbs of health and substance.²⁴⁴

Um 600 v. Chr. ruft die griechische Dichterin Sappho in ihrem Liebeswahnsinn die Göttin Aphrodite um Hilfe an. Cyrino²⁴⁵ nennt Sapphos Verszeilen den schlüssigen Nachweis für die antike Verbindung von erotischem Begehren, Erkrankung des Körpers und Wahnsinn.

Als "Urfiguren des Morbus amatorius"²⁴⁶ nennt Schadewaldt Antiochus und seine Stiefmutter. Euripides erzählt in seinem *Hippolytos* die Geschichte von Antiochus, der so sehr in seine Stiefmutter Stratonike verliebt ist, dass er an dieser unerfüllten Liebe gestorben wäre, hätte nicht der Vater zugunsten des Sohnes auf seine Ehefrau verzichtet.²⁴⁷ Cyrino sieht in der Geschichte von Euripides' *Hippolytos* eine Vorform für die "wahnsinnige und unerfüllte Liebe der Phaidra zu

²³⁹ Schadewaldt (1985). S. 97.

²⁴⁰ Matejovski (1996). S. 51.

²⁴¹ Schadewaldt (1985). S. 103f.

²⁴² Petterson (2000). S. 275.

²⁴³ Matejovski (1996). S. 47.

²⁴⁴ Cyrino (1995). S. 2.

²⁴⁵ Cyrino (1995). S. 167.

²⁴⁶ Schadewaldt (1985). S. 92.

²⁴⁷ Schadewaldt (1985). S. 90f.

ihrem Stiefsohn"²⁴⁸. Auffällig ist, dass die antike Liebeskrankheit immer mit körperlicher Liebe einhergeht. Erst das aufkommende Christentum bringt eine Trennung von Gefühl und Körper mit sich.

Auch die Bibel dokumentiert im 13. Kapitel des 2. Buchs Samuel einen Fall von Liebeskrankheit. Der Sohn Davids, Amnon, begehrt in inzestuöser Liebe seine jungfräuliche Schwester Tamar, und "Amnon grämte sich, so dass er fast krank wurde, um seiner Schwester Tamar willen"²⁴⁹. Amnon rettet sich aus seinem Leiden, indem er sich die Schwester nimmt, sie aber im darauf folgenden Überdruß wieder verstößt. Er wird von seinem Bruder Absalom getötet, der seine Schwester damit rächen will.

Einen weiteren, sehr berühmten jungen Mann, der an den Folgen des Leidens um seine Liebe sogar stirbt, findet man im Schlüsselroman des 'Sturm und Drang', in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774/1787). Auch Spieß formuliert einige Jahre später einen typischen, rasanten Verlauf der Liebeskrankheit mit den folgenden Worten:

Diese beiden Offiziere [...] standen zu verschiedner Zeit in der Residenzstadt eines kleinen Fürstentums auf Werbung. Am Hofe desselben lebte eine junge, sehr reiche und ebenso schöne Dame, beide verliebten sich heftig in sie, beide liebten hoffnungslos, wurden melancholisch und endlich wahnsinnig.²⁵⁰

Das 19. Jahrhundert bringt schließlich in vielen Romanen²⁵¹ die liebeskranke Frau in die Literatur und damit auch auf die Opernbühne.

Betrachtet man die Wahnsinnsszenen auf der Opernbühne, die durch unglückliche Liebe hervorgerufen werden, so findet man den in der Literaturgeschichte und in medizinhistorischen Schriften beschriebenen Liebeswahnsinn vergleichsweise selten²⁵², charakterisiert sich dieser doch durch primär unerfüllt gebliebene Liebe und die Unfähigkeit, damit weiterzuleben.

Obwohl es im Opernwahnsinn häufig um unglückliche Liebe geht (in 65% der 193 Szenen), die zum Wahnsinn führt, findet man die unerfüllte Liebe und die anschließende Erkrankung wesentlich seltener als beispielsweise die betrogene oder die verlorene Liebe.

Tabelle 21 zeigt die Unterteilung der 'Liebesgründe für Wahnsinn' in vier am häufigsten zu findende Kategorien:

²⁴⁸ Cyrino (1995). S. 167.

²⁴⁹ Die Bibel (ed. 1985). 2. Buch Samuel, Kapitel 13,1.

²⁵⁰ Spieß (Erstausgabe 1795/96). S. 276f.

²⁵¹ Beispielsweise: Maturin: *The Milesian Chief* (1812); Scott: *The bride of Lammermoor* (1819); Charlotte Brontë: *Jane Eyre* (1845); Bulwer-Lytton: *Lucretia or, The Children of Night* (1846); Collins: *The Woman in White* (1860).

²⁵² Beispielsweise in *Guglielmo Ratcliff* (Mascagni, Maffei, 1985); in *Salomé* (Strauss, Strauss, 1905); *Les contes d'Hoffmann* (Offenbach, Barbier, 1881); *Die Königin von Saba* (Goldmark, von Rostenthal, 1875); *Edmea* (Catalani, Ghislanzoni, 1886).

Tabelle 21: Unterteilung der Liebesgründe für Wahnsinn auf der Opernbühne

Enttäuschte Liebe	Tod de(r)s Geliebten	Eifersucht	Vater-Tochter-Liebe
50	28	12	7

Von den insgesamt 97 Opernheldinnen und -helden, die aus Liebesgründen den Verstand verlieren, bilden diejenigen, die vom Liebespartner enttäuscht werden, mit 50 Szenen die größte Gruppe. 28 weitere Protagonisten haben ihren Geliebten durch selbst- oder fremdverschuldeten Tod verloren und sind darob wahnsinnig geworden, und durch Eifersucht verlieren neun Männer und drei Frauen den Verstand. Die Kategorie 'Eifersucht' ist bei einer näheren Betrachtung wenig reichhaltig, da es v.a. die verschiedenen Roland-Vertonungen sind (Lully, Gabrielli, Steffani, Vivaldi, Händel, Piccinni und Haydn), die diese Kategorie begründen. Beachtenswert, wenn auch weniger aufgrund der Anzahl als vielmehr aufgrund des unerwarteten Themas im Rahmen eines Opern-Plots, ist die letzte Gruppe mit sieben Werken, in denen die Liebe zwischen Vater und Tochter ausschlaggebend am Ausbruch der Geisteskrankheit beteiligt ist. In der Folge sollen die drei Kategorien 'Enttäuschte Liebe', 'Tod des Geliebten' und 'Vater-Tochter-Liebe' näher betrachtet werden.

a) Enttäuschte Liebe

In die Kategorie 'Enttäuschte Liebe' werden diejenigen Heldinnen und Helden eingeordnet, die von ihrem Liebespartner verlassen oder betrogen werden und die als unmittelbare Folge dieser Enttäuschung den Verstand verlieren. Ein charakteristisches Beispiel für eine solche Liebesenttäuschung mit tragischen Folgen ist Miss Havisham aus Argentos Oper *Miss Havisham's Wedding Night* (Scrymgeour, 1981). Miss Havisham erhält an ihrem Hochzeitstag, als sie mit dem Ankleiden beschäftigt ist, die Nachricht ihres Bräutigams, dass er nicht zur Heirat erscheinen werde. Miss Havisham zerschlägt alle Uhren, löscht das Licht und schwört, den Raum nicht mehr zu verlassen und ihr Hochzeitskleid nie mehr auszuziehen. Die Oper zeigt in der Folge einen Ausschnitt aus den endlosen Tagen und Nächten, die Miss Havisham zwischen Langeweile, Wahnsinn und Verzweiflung verlebt. Sie empfängt in ihrem Wahn Besuch und führt Gespräche mit dem vor Jahrzehnten verschwundenen Verlobten.

Der enttäuschten Liebe erliegen im 18. Jahrhundert noch häufig die Männer, v.a. in den unterschiedlichen Roland-Vertonungen (Vivaldi, Händel, Piccinni, Haydn), in denen Roland nach Entdeckung einer Liebesinschrift in einem Baum, die seine Geliebte und einen anderen Mann nennt, vor Verzweiflung und Eifersucht den Verstand verliert, rast und tobt. Übrigens gibt es in keinem Jahrhundert so viele Bühnenhelden, die aus Eifersucht den Verstand verlieren, wie im 18. Jahrhundert.

Tabelle 22: Anzahl und prozentualer Anteil der Wahnsinnigen durch 'Enttäuschte Liebe'

	Insgesamt pro Jahrhundert	Enttäuschte Liebe	
		Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	12	6	50%
18. Jahrhundert	29	11	38%
19. Jahrhundert	74	23	31%
20. Jahrhundert	36	10	28%
Total	151	50	33%

Bilden die Liebesenttäuschungen im 17. Jahrhundert noch die Hälfte aller Wahnsinnsursachen, sinkt der Anteil bereits im 18. Jahrhundert auf 38%. V.a. für die Oper des 19. Jahrhunderts würde man erwarten, dass der Anteil sehr viel höher als knapp ein Drittel ausfällt, sind doch die Assoziationen gerade zu dieser Epoche stark mit Enttäuschung in der Liebe verbunden. Dass aber die meisten der Liebesenttäuschten weiblich sind (17 Frauen gegenüber 6 Männern), entspricht wieder eher den Erwartungen. Döhring meint dazu:

Für die Darstellung des Liebeswahnsinns in der Oper des 19. Jh. ist es fast konstitutiv, daß es sich dabei um Frauen handelt, – auch das ein Erbe des "Rührstücks".²⁵³

Für das 19. Jahrhundert charakteristisch ist beispielsweise Lindas Leiden in Donizettis Oper *Linda di Chamounix* (Rossi, 1842). Linda wird von ihrem Vater verflucht und muss erfahren, dass ihr Verlobter eine andere Frau heiraten soll. Sie verliert den Verstand und findet ihn erst wieder, als sich alle Irrtümer aufgeklärt haben und der Vereinigung mit ihrem Liebsten nichts mehr im Wege steht. Auch hinsichtlich ihrer Unschuld ist Linda ein typisches Beispiel für die wahnsinnige Opernheldin des 19. Jahrhunderts. Sie lässt alle Missverständnisse, Ränke und Schicksalsschläge unschuldig über sich ergehen, und ihre einzige Verteidigung gegen all diesen Schmerz ist die Flucht in den Wahnsinn. Heldinnen mit ähnlich traurigem Schicksal sind Edmea (*Edmea*), Anita (*La Navarraise*), Ophélie (*Hamlet*), Margherita (*Mefistofele*), Cathérine (*La jolie fille de Perth*), Dinorah (*Dinorah ou Le pardon de Ploërmel*), Cathérine (*L'Etoile du nord*), Elvira (*I Puritani*) oder Lucia (*Lucia di Lammermoor*).

Typische Beispiele für Liebesenttäuschte des 17. Jahrhunderts finden sich in Gestalt der Titelheldinnen und -helden von Cavallis *L'Egisto* (Faustini, 1643) oder Pallavicinis *Didone delirante* (Franceschi, 1686), für das 18. Jahrhundert in den Roland-Vertonungen von Vivaldi, Händel oder Piccinni oder in Cherubinis *Médée* (Hoffmann, 1797). Für das 19. Jahrhundert sind typische an der Liebe Verzweifelte in Fioravantis Oper *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova* (Passaro, 1842) oder in Gounods *Faust* (Barbier, 1859) zu finden, und das 20. Jahrhundert schließlich bringt so komplexe Psychogramme wie in Strauss' *Salome* (Strauss nach Wilde, 1905) oder in Schrekers *Die Gezeichneten* (Schreker, 1918).

²⁵³ Döhring (1976). S. 286.

b) Tod de(r)s Geliebten

Ein weiteres, für den Zuschauer leicht nachvollziehbares Motiv, in der Oper den Verstand zu verlieren, ist der Tod des Liebespartners. Insgesamt 28 Personen oder rund ein Fünftel erfahren diese Belastung. Zwei Drittel der Betroffenen sind Frauen, die um ihren tatsächlich oder vermeintlich gestorbenen Geliebten trauern. Die meisten Betroffenen, nämlich 22, sind in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts zu finden. Betrachtet man indessen die anteilmäßige Verteilung, so zeigt sich, dass der prozentuale Anteil über die Jahrhunderte praktisch konstant bleibt:

Tabelle 23: Anzahl und prozentualer Anteil der Wahnsinnigen durch 'Tod des Liebespartners'

	Insgesamt pro Jahrhundert	Tod des Liebespartners	
		Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	12	2	17%
18. Jahrhundert	29	5	17%
19. Jahrhundert	74	13	18%
20. Jahrhundert	36	8	22%
Total	151	28	19%

Aus der vorliegenden Textauswahl ragt der Opernheld Murville in Bertons Oper *Le Délire ou Les Suites d'une erreur* (Révéroni de Saint-Cyr, 1799) durch eine differenzierte Wahnsinnscharakterisierung heraus. Murville fühlt sich schuldig am mutmaßlichen Suizid seiner Gattin, die Schuld treibt ihn in die Geisteskrankheit, aus der ihn nur der Anblick seiner Gattin im Spiegelbild des Flusses und ihre leibhaftige Umarmung erretten können.

Publicola, der römische Konsul in Legrenzis Oper *Totila* (Noris, 1677), erleidet ebenfalls beeindruckende Wahnsinnsattacken durch den vermeintlichen Tod seiner Gattin, was aber – typisch für das 17. Jahrhundert – lediglich Anlass zu komischen Szenen gibt. Übrigens sind bis Mitte des 19. Jahrhunderts die meisten verstorbenen Geliebten nur vermeintlich Tote, die allesamt im letzten Akt der Oper wieder erscheinen und um ein glückliches Ende besorgt sind.

Gabriella di Vergy in den gleichnamigen Vertonungen von Mercadante (Tottola, 1828) und Donizetti (Cammarano, 1869) muss nicht nur unschuldig die Ermordung ihres ehemaligen Geliebten durch den Gatten erleiden, dieser präsentiert Gabriella zudem noch das Herz des Verstorbenen in einer Urne, was verständlicherweise zum körperlichen und geistigen Zusammenbruch der Heldin führt.

Charakteristisch für das 20. Jahrhundert sind die Leiden von Paul in Korngolds bereits mehrfach erwähnter Oper *Die tote Stadt* (Schott, 1920). Paul hat seine Gattin verloren und kann sich von diesem Verlust nicht erholen. Er entwickelt eine Art Liebeswahn und fetischisiert die Haarsträhne, die ihm von seiner Marie geblieben ist. Das Leiden kulminiert in einem von Paul begangenen Mord. In der Qual der Gewissensbisse erkennt er schließlich, dass seine Erlebnisse und der Mord in einem Wahn geschahen, aus dem er gegen Ende der Oper erwachen kann.

Auch in Bezug auf die Kategorie 'Tod eines Liebespartners' gibt es kein Jahrhundert, das dieses Motiv bevorzugt hätte. Auffällig sind indessen die vermeintlich Toten, die es nur bis Mitte des 19. Jahrhunderts gibt: Ab 1843 findet man sie im Rahmen des Opernwahnsinns nicht mehr auf der Bühne.

c) Vaterliebe

Es gibt eine Kategorie von Wahnsinn (in sieben Werken), dessen Ursachen in der Liebe zwischen Vater und Tochter zu finden sind. Es ist zwar eine kleine Zahl, aber auffälligerweise gibt es in der vorliegenden Sammlung von Opernwahnsinnigen nur diese eine Beziehungskonstellation, die vergleichbare tragische Folgen hat. Die anderen denkbaren Konstellationen (Vater/Sohn, Mutter/Sohn oder Mutter/Tochter) kommen mit Ausnahme der Hamlet-Vertonung nicht vor.

Die hier untersuchten sieben Werke²⁵⁴ betreffen nur die Fälle, in denen der Wahnsinn unmittelbare Folge der Beziehung zwischen Vater und Tochter ist. Es gibt aber noch eine Vielzahl von Fällen – beispielsweise in den verschiedenen Nina-Vertonungen –, in denen der Vater zwar schwere Schuld an der Geisteskrankheit der Tochter hat, den unmittelbaren Auslöser für den Wahnsinn aber die Nachricht vom Tod des Geliebten bildet²⁵⁵.

Der opernhistorisch erste Vater, der über den Verlust der Tochter den Verstand verliert, ist Arsenio in De Almeidas Oper *La Spinalba* (unbekannter Autor, 1739). Seine Tochter ist auf der Suche nach ihrem Geliebten verschwunden, was der Vater nicht verwirken kann. Der Schmerz dieses Vaters ist aber – der Zeit angepasst – noch komisch gestaltet und unterscheidet sich von dem Schmerz des 70 Jahre später leidenden Vaters in Paërs Oper *L'Agnese* (Buonavoglia, 1809). In dieser Oper hat Uberto über den Verlust seiner Tochter, die ihren Vater wegen eines Mannes verlassen hat, den Verstand verloren und lebt in einem 'Irrenhaus'. Auch für Uberto gibt es noch ein glückliches Ende durch das Wiedererkennen seiner Tochter und die nachfolgende Wiedervereinigung. Auch dem Vater in Donizettis *Maria Padilla*²⁵⁶ (1841) geht es ähnlich: Auch er hat aus lauter Scham über die verloren geglaubte Tugend seiner Tochter den Verstand verloren. Nicht ganz so ehrenhaft ist der Vater in Dargomyschskis *Rusalka* (1856). Dieser versucht zuerst, sich am Verlust der Tugend seiner Tochter zu bereichern. Er bezahlt dies mit dem Leben der Tochter und verliert aus Kummer und Schuldgefühlen den Verstand.

Eine der Inspirationsquellen für diese schambehafteten Vater-Tochter-Konflikte auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts ist Amelia Opies Roman *The Father and the Daughter* (1801), ein Werk, das in den kommenden Jahrzehnten in vielfachen Auflagen und Sprachen erschien und einen großen Erfolg verzeichnete. Aber natürlich hat Lessing mit seiner *Emilia Galotti* (1772) bereits 30

²⁵⁴ De Almeida: *La Spinalba* (1739); Paër: *L'Agnese* (1809); Donizetti: *Maria Padilla* (1841); Dargomyschski: *Rusalka* (1856); Thomas: *Mignon* (1866); Strauss: *Elektra* (1909); Reimann: *Lear* (1978).

²⁵⁵ Weitere schwierige Vater-Tochter-Beziehungen aus der Literatur findet man in Shakespeares *Lear*, Lessings Dramen *Emilia Galotti* und *Nathan der Weise* sowie in Lenz' Stück *Die Soldaten*.

²⁵⁶ s. dazu auch Joly (1993).

Jahre zuvor das Thema der Vater-Tochter-Beziehung und die daraus entstehenden moralischen und schambehafteten Konflikte einem breiten Publikum ans Herz gelegt.

In Thomas' Oper *Mignon* (1866) verliert der Vater den Verstand, nachdem seine Tochter als Kind geraubt wurde. Er findet seine Identität und seine Geistesstärke erst wieder, als er mit der Tochter im früheren Familienschloss vereint ist. In Strauss' Oper *Elektra* (1909) ist es ausnahmsweise einmal die Frau, die Tochter, die den gewaltsamen Tod des Vaters nicht überwinden kann und die sich auch nach erfolgter Rache nicht mehr erholt.

Die wahrscheinlich berühmteste, vielleicht auch älteste Geschichte um die Beziehung zwischen Vater und Tochter und den daraus entstehenden Wahnsinn findet man in Reimanns Oper *Lear* (Henneberg, 1978) nach der Vorlage Shakespeares. Lear wird gleich von zweien seiner Töchter aus Machtgier entmachtet und verstoßen, nachdem er selbst unfähig gewesen ist, die wahre Tochterliebe seiner dritten Tochter zu erkennen. Die Einsicht kommt für Lear und die meisten anderen Beteiligten zu spät.

9.3. "Vos mains ont versé le poison!"²⁵⁷ – Fremdeinwirkung im Überblick

Eine zweite Hauptkategorie neben den 'Liebeskranken' sind diejenigen 45 Protagonisten, die durch Fremdeinwirkung wie beispielsweise durch Furien (23), Gifteinnahme (14) oder Zauber (8) wahnsinnig werden. In dieser Kategorie sind Mehrfachkodierungen möglich; so können beispielsweise, wie in Gasparinis *Il Bajazet* (Zanelli, 1719), nach der Gifteinnahme im Wahnsinn Furien auftauchen.

Tabelle 24: Anzahl und prozentualer Anteil der Wahnsinnigen durch Fremdeinwirkung

	Insgesamt pro Jahrhundert	Wahnsinn durch Fremdeinwirkung*	
		Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	12	5	42%
18. Jahrhundert	29	17	59%
19. Jahrhundert	74	11	15%
20. Jahrhundert	36	7	19%
Total	151	40	27%

* Mehrfachnennungen pro Werk sind möglich (insgesamt 45 Nennungen)

Gesamthaft über die vier Jahrhunderte des Musiktheaters betrachtet, zeigt die Verteilung von Geisteskrankheit durch Fremdeinwirkung eine beachtenswerte Reduktion des Anteils im 19. und im 20. Jahrhundert, was vielleicht auf die starke Liebesbezogenheit des 19. Jahrhunderts und die neu erwachte Psychologisierung im 20. Jahrhundert zurückgeführt werden kann. Ebenso ver-

²⁵⁷ Thomas: *Hamlet*. S. 43.

schwinden in diesen Jahrhunderten die Furien von der Bühne. Im 19. und 20. Jahrhundert lösen ein unglückliches Schicksal oder eine eigene psychische Verfangenheit die Fremdeinwirkung als einen moralisch einwandfreien Grund für die Wahnsinnsentstehung ab.

Dem Thema der Furien soll im folgenden Kapitel ein größerer Platz eingeräumt werden, da die Furien im Opernwahnsinn – zumindest zu Beginn der Operngeschichte – eine Sonderstellung einnehmen.

9.4. Neues aus Arkadien – Furien

Unverzüglich ergreift die grause Tisiphone ihre
Fackel, die blutbeschmierte, sie wirft um die Schultern den Mantel,
Rot von triefendem Blut; eine Schlange benützt sie als Gürtel.
Alsdann schreitet sie fort aus dem Haus; sie begleiten Dämonen:
Trauer und Schrecken und Angst und mit zuckenden Zügen die Tollheit.
[...] Jetzo reißt sie jäh aus dem Haar zwei Schlangen und schleudert
Sie mit verderbenerregender Hand: sie dringen der Ino
Und dem Athamas tief durch die Brust; ihr Anhauch belastet
Ihnen die Herzen; doch ohne Verwundung verbleiben die Glieder:
Nur der Geist ist's, welcher die gräßlichen Schläge empfindet.
[...] Schleim und verwirrende Schwindel und blindes Vergessen des Geistes,
Frevel und Tränen und Mordgier und Wut: [...]

Ovid: *Metamorphosen* (ed. 1958). S. 138f.

In diesen Versen aus Ovids *Metamorphosen*, zu Beginn unserer Zeitrechnung entstanden, finden wir eine Beschreibung der Erinnye Tisiphone, die ihren Opfern ausdrücklich keine Wunden des Fleisches, sondern Wunden des Geistes zufügt. Den griechischen Erinnyen, den drei Schwestern der Rache, liegen verschiedene Schöpfungsmythen zugrunde, z.B. von Apollodorus, Vergil, Sophokles oder Epimenides. Hesiod bezieht sich auf die Erinnyen als Töchter der Gaia, geboren aus Blutstropfen ihres entmannten Gemahls. Euripides präzisiert ihre Anzahl auf drei Schwestern, und spätere Autoren nennen diese Allekto, Megaira und Tisiphone²⁵⁸. Von wenig attraktivem Äußeren, mit Schlangen, Fackeln und Geißeln als Kopfschmuck, streifen die drei Rache-göttinnen brüllend und rasend umher und suchen mit blutunterlaufenen Augen nach Ungerechtigkeit und Mord. Sie strafen die Sünder mit Wahnsinn, Tollheit, Raserei und schließlich mit dem Tod. Die Römer nannten die Schwestern der Nacht *Furien*, und als solche haben sie sich in Redewendungen, in Kunst und Kultur bis in den modernen Sprachgebrauch erhalten. Über Jahrhunderte haben sich Kunstschaffende von Ovids detailliertem Modell der rasenden Erinnye beeinflussen lassen.

Bei der Einteilung der vorliegenden Librettoauszüge in unterschiedliche Anlässe für Opernwahnsinn wurde deutlich, dass Furien in einer bestimmten Zeit häufig als allegorische, Wahnsinn stiftende Kräfte in die Texte des Musiktheaters eingeflossen sind, um die Handlung voranzutrei-

²⁵⁸ The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion (2003). S. 199.

ben. Es sind 25 Opern, in denen die Schwestern oder wenigstens jeweils eine von ihnen ihre Rachefeldzüge unternehmen. Im Folgenden sollen einige Werke besprochen werden, auch solche, in denen die Furien nicht unmittelbar am Ausbruch des Wahnsinns beteiligt, sondern vielleicht eine Folgeerscheinung desselben sind. Numerisch einbezogen sind ferner die zwei Opern *Amleto* und *Armida*, in denen die Furien auftreten, obwohl der Wahnsinn des Opernhelden nicht echt ist.

Tabelle 25: Furien, Eumeniden und Erinnyen in den vorliegenden 174 Opern

UA	Oper	Komponist
1647	Orfeo	Rossi
1676	Atys	Lully
1685	Roland	Lully
1691	Orlando generoso	Steffani
1697	Médée	Charpentier
1710	Les Fêtes vénitiennes	Campra
1712	Idoménée	Campra
1718	Arsace	Sarro
1719	Il Bajazet	Gasparini
1726	Tamerlano	Händel
1733	Orlando	Händel
1734	Oreste	Händel
1739	La Spinalba	De Almeida
1775	Il Socrate immaginario	Paisiello
1778	Roland	Piccinni
1779	Ino	Reichardt
1780	Atys	Piccinni
1781	Iphigénie en Tauride	Gluck
1781	Idomeneo	Mozart
1781	Iphigénie en Tauride	Piccinni
1793	Amleto	Andreozzi
1797	Medea	Cherubini
1817	Armida	Rossini
1819	Ermione	Rossini
1927	Penthesilea	Schoeck

In der folgenden Tabelle 26 sind die Opern nach Jahrhunderten aufgeschlüsselt. In den ersten beiden Jahrhunderten der Operngeschichte wird eine Präferenz der antiken, von außen implizierten Form des Wahnsinns ersichtlich. Ein Viertel der Wahnsinnigen des 17. Jahrhunderts wird von Furien in die Geisteskrankheit getrieben, im 18. Jahrhundert ist es bereits fast die Hälfte aller Wahnsinnigen. Nach Beginn des 19. Jahrhunderts schwindet das Interesse an Furienwahnsinn auf der Opernbühne rasant.

Tabelle 26: Furienwahnsinn und Opernstoff aus der Antike

	Insgesamt pro Jahr- hundert	Furien als Auslöser des Wahnsinns		Opernstoff aus der Antike	
		Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	12	5	42%	8	67%
18. Jahrhundert	29	16	55%	11	38%
19. Jahrhundert	74	1	1%	6	8%
20. Jahrhundert	36	1	3%	6	17%
Total	151	23*	15%	31	21%

* ohne *Armida* und *Amleto*, s. Text

In der Entstehungsphase der Oper wurden die Stoffe für die Musikdramen fast ausnahmslos den Dichtungen der antiken Tragödie entlehnt. Wie Tabelle 26 zeigt, umfasst im 17. Jahrhundert der Anteil von vertonten Stoffen aus der Antike fast 70%. Im 18. Jahrhundert sinkt er zugunsten historischer, literarischer oder folkloristischer Vorlagen auf 38%. Im 19. und 20. Jahrhundert schließlich lassen sich mit 8% bzw. 17% die Librettisten nur noch wenig von alten Mythen inspirieren. Ein Grund für den Rückgang antiker Stoffe ist die mit den Opernreformen jeweils wieder aufflammende, bereits seit der Geburt der Oper bestehende Diskussion um die Vorherrschaft mythologischer gegenüber historischen Stoffen. Mit der Kommerzialisierung der Oper in öffentlichen, dem Volk zugänglichen Häusern wird die Stoffauswahl auch auf historische Motive ausgeweitet. Damit beginnt, gemäß Bianconi²⁵⁹, auch der Zusammenfluss von Erfindung und historischen Tatsachen. So propagiert beispielsweise Metastasio, der mit seiner einflussreichen 'opera seria' die von Zeno begonnene Reform der italienischen Oper vorantrieb, den historischen Stoff als Vorlage²⁶⁰.

Steht die Häufigkeit des Auftretens von Furienwahnsinn in einem Zusammenhang mit der Häufigkeit der Vertonung antiker Stoffe? Die Werte in Tabelle 26 zeigen, dass es keinen systematischen Zusammenhang zwischen den beiden Verteilungen gibt. Man kann also in einem bestimmten Jahrhundert aus einer hohen bzw. niedrigen Zahl von Furien auf der Bühne nicht auf eine jeweils ebenso hohe bzw. niedrige Zahl von Opernstoffen aus der Antike schließen.

Interessiert man sich hingegen für die Frage, ob in den einzelnen Opern Furien jeweils zwingend mit einem antiken Stoff verknüpft sind oder nicht, so zeigt sich eine auffällige Besonderheit des 18. Jahrhunderts. Im 17., 19. und 20. Jahrhundert werden fast alle Furien im Rahmen antiker Stoffe inszeniert. Im 18. Jahrhundert hingegen gibt es in knapp der Hälfte der Opern Furien, die losgelöst von ihren ursprünglichen antiken Wurzeln Einzug auch in andere, v.a. literarisch und historisch inspirierte Vorlagen finden.

Die dichterische Gestaltung der Wahnsinnsszenen, hier im Besonderen der Furienszenen, lässt eine grobe Einteilung in zwei Gruppen zu: Die Furien erscheinen als Rächerinnen und bringen Wahnsinn, oder sie werden um Hilfe gerufen, um eine Schandtät zu sühnen.

²⁵⁹ Bianconi (1992). S. 20.

²⁶⁰ Schreiber (1988). S. 192.

a) Die Furien erscheinen als Rächerinnen

Ein bevorzugter Aufenthaltsraum und gleichzeitig der 'locus classicus' der rasenden Erinnyen ist der Geist von Oreste, dem Muttermörder. Nicht ganz diesen Erwartungen entsprechend, treiben die Furien mit Oreste in Piccinis *Iphigénie en Tauride* (du Congé Dubreuil, 1781) ihr Unwesen. Oreste leidet zwar unter der Verfolgung von Geistern und der wahnhaften Erscheinung der gemordeten Mutter, die Furien treten aber nicht auf, werden kaum genannt; in seinen Qualen und Martern ruft Oreste sie nur einmal kurz an, ihn doch in Ruhe zu lassen.

Da beschreibt Händels Titelheld in der Oper *Oreste* (Barlocchi, 1734) seine Peinigerinnen detaillierter. Er fühlt, wie die "rachbegier'gen Furien grausam seine wunde Brust zerfleischen" (also doch Fleisch- und nicht nur Geisteswunden wie in Ovids Beschreibung), und ihn "zerreißet ihre wilde Wut". Gemartert vom Ansturm der Furien, wirft er sich auf einen Felsen²⁶¹.

In Glucks *Iphigénie en Tauride* (von Alxinger nach Guillard, 1781) treten die Furien nicht mehr als drei Schwestern, sondern als ganzes Heer von Eumeniden auf die Bühne. Die einen umringen Oreste und führen ein pantomimisches Schreckensballett auf, die anderen reden oder vielmehr singen in echter Furienmanier pausenlos auf ihn ein:

EUMENIDEN

Schaffet Martern und Qual
dem Mörder seiner Mutter,
Bestraft des Frevlers Taten,
und rächt der Götter Zorn!²⁶²

Oreste stöhnt und seufzt unter der Bürde der Qualen, doch die Rächerinnen fahren unbeirrt damit fort, ihn zu martern, und zu allem Unbill erscheint auch noch der Schatten von Clytemnestre mitten unter den Furien: eine Kulmination des Leidens. Oreste bittet um Erbarmen; doch erst das Auftauchen seiner Schwester Iphigénie bringt die Furien zum Verschwinden.

Einen detaillierten Bericht ihrer Heimsuchung durch die Furien gibt Elektra in Mozarts *Idomeneo* (Varesco nach Danchet, 1781). Elektra hat ihren Geliebten und die Aussicht auf den Thron ihres Vaters verloren. Verzweifelt stürzt sie mit der folgenden Beschreibung ihrer 'antiken' Qualen und mit einer Selbstmord-Drohung von der Bühne:

ELETTRA

Oh smania! oh Furie! Oh disperata Elettra! ... Addio amor, addio speme! Ah il cor nel seno già m'ardono l'Eumenidi spietate.

ELEKTRA

O Raserei! O Zorn! O verzweifelte Elektra! ... Liebe, lebe wohl, Hoffnung, lebe wohl! Ach, schon verbrennen die unbarmherzigen Furien mir das Herz in der Brust.

²⁶¹ Händel: *Oreste*. 1. Akt, Szene 1.

²⁶² Gluck: *Iphigénie auf Tauris*. S. 62ff.

Aria

D'Oreste, d'Aiace
 Ho in seno i tormenti,
 D'Aletto la face.
 Già morte mi da.
 Squarciatemi il core,
 Ceraste, serpenti,
 O un ferro il dolore
 In me finirà.
 (parte infuriata)²⁶³

Arie

Von Orest und Ajax
 Trag ich im Herzen die Qualen,
 Die Fackel Alektos.
 Gibt mir schon den Tod.
 Zerfleischt das Herz mir,
 Ihr Nattern und Schlangen,
 Oder ein Dolch wird das Leiden
 In mir beenden.
 (wütend ab)

Die Fackel schwingende Rächerin finden wir auch in der Oper *Atys* von Lully (Quinault, 1676). Alecton kommt aus der Hölle, in der Hand hält sie die Fackel, die sie im Vorbeifliegen (!) über Atys schwingt. Dieser reagiert sogleich mit verschwimmenden Sinnen, mit Frösteln und Beben, halluziniert Lärm, Donner und schwarze Löcher und stürzt sich in seinem Wahn mit Mordlust auf seine Geliebte.

Wie bereits erwähnt, findet man die Furien auch in Stoffen, die sich nicht der Antike als Quelle bedienen. Wichtigste Beispiele für frühen Opernwahnsinn sind die verschiedenen Vertonungen des 'rasenden Rolands' nach dem Epos von Ludovico Ariosto. Nachdem der Titelheld in Lullys Oper *Roland* (Marmontel nach Quinault, 1685) erfahren hat, dass Médor und Angélique sich lieben, rast er, zerstört deren Inschrift, entwirzelt Bäume und bricht Felsstücke aus dem Berg. Er wirft seine Waffen weg, bringt sich in eine große Unordnung und glaubt in seinem Wahn, eine Furie zu sehen, mit der er spreche und die ihm antworte. Nachdem die Feenkönigin Logistille mit einem Heer von ihr ergebenen Feen um den schlafenden Roland herumgetanzt ist und ihn mit mysteriösen Zeremonien verzaubert hat, findet der eifersüchtige Held seinen verlorenen Verstand wieder.

Händels Orlando in der gleichnamigen Oper (unbekannter Bearbeiter nach Capece, 1733) rast vor Eifersucht und ruft mit dem letzten verbleibenden Rest seines Verstandes die geißelnden Furien an, ihm zu sagen, wohin sie seinen irren Schritt wohl lenken mögen, bevor er endgültig dem Wahnsinn verfällt.

b) Die Furien werden gerufen

Neben den Erinnyen, die von sich aus als Rächerinnen erscheinen, gibt es auch Furien, die von Opernhelden in ihrer Verzweiflung und in verzehrendem Rachedurst gerufen werden, um ihnen bei der Sühne der Tat zu helfen.

Die Zauberin Armida in Rossinis gleichnamiger Oper (Schmidt nach Torquato Tasso, 1817) wird von den Mächten der Finsternis ihrem Schicksal überlassen. Vom Weggang Rinaldos tief gekränkt, ruft sie die Furien der Hölle zur Unterstützung ihrer Rache an und schwingt dabei ihren Zauberstab – umsonst. Die Rächerinnen erscheinen nicht, und Armida begegnet ein letztes

²⁶³ Mozart: *Idomeneo*. S. 112.

Mal ihrem Geliebten. Nach dem endgültigen Abschied zerstört sie mit Hilfe der Dämonen ihr Zauberreich und fliegt auf ihrem von Drachen gezogenen Wagen gen Himmel.

Athamas in Reichardts Oper *Ino* (Brandes, 1779) wird von Juno als Werkzeug für ihre Rache benutzt. Juno ruft die Furie Tisiphone und gibt ihr die Anweisung, Athamas im Schlaf heimzusuchen und zu "durchwüten"²⁶⁴. Später ergreift der Wahnsinn Athamas vollends; auf der Mordjagd nach Frau und Kind ruft er gar selbst noch die Furien zur Unterstützung für seine grausige Tat herbei.

Zur Gruppe der Rache schwörenden Protagonisten gehört auch Eurydike, die in Abwandlung des antiken Konzepts der Rachegöttinnen ihre Sache aber selbst in die Hand nimmt. In Rossis *Orfeo* (Buti, 1647) rächt sie sich am Versucher ihrer Treue, Aristeus, indem sie ihm nach ihrem Tod als Schlangenfurie erscheint:

EURIDICE
Nuova Furia, d'Abisso a vendicarmi.²⁶⁵

EURYDIKE
Hier komme ich, eine neue Furie,
aus der Hölle, mich zu rächen!

Sie gibt ihm die Schuld an ihrem Sterben und verdammt ihn nicht etwa zum Tod, sondern zu einem Leben als Wahnsinniger:

EURIDICE
E da cotesta iniqua fronte, in cui
Si covò già lo scellerato ardire,
Parta, parta ogni senno, ogni ragione,
[...] Riman qui, dunque, forsennato errante
[...]²⁶⁶

EURYDIKE
Und hinter dieser bösen Stirn, in der
Die schändliche Frechheit ausgebrütet wurde,
Schwinde, schwinde jeder Verstand, jede Vernunft,
[...] Bleibe denn hier als umherirrender Verrückter
[...]

Aristeus endet sogleich in Halluzinationen und Irrsinn. Schließlich geht er ab, um sich, nicht ganz im Sinne der Furie, zu entleiben.

Bajazet wird in seiner Wut und in seinem Hass selbst zu einer Furie, oder er kündigt es wenigstens an. In Gasparinis Oper *Il Bajazet* (Zanelli nach Piovenes *Tamerlano*, 1719)²⁶⁷ sowie in Händels Oper *Tamerlano* (Haym nach Piovene, 1724)²⁶⁸ nimmt Bajazet Gift, um der Rache seines Feindes zu entgehen. Nachdem die Wirkung des Giftes eingesetzt hat, schwört er den auf der Bühne Versammelten, dass er nach seinem Tod als die größte aller Furien erscheinen werde, um seinen Feind Tamerlano zu quälen.

Als Penthesilea in Schoecks gleichnamiger Oper (Schoeck nach Kleist, 1927) erfährt, dass Achilles sie zum Zweikampf fordert, wird sie vor Wut und Enttäuschung wahnsinnig und ruft

²⁶⁴ Reichardt: *Ino*. S. 94.

²⁶⁵ Rossi: *Orfeo*. S. 158ff. Übers. dort.

²⁶⁶ Rossi: *Orfeo*. S. 162.

²⁶⁷ Gasparini: *Il Bajazet*. S. 66f (Seitenzahlen des Originallibrettos). "Ich werde die größte (stärkste) aller Furien der Hölle sein." Die Bindestriche im Originallibretto können als Zeichen des geistigen Zerfalls gedeutet werden.

²⁶⁸ Händel: *Tamerlano*. S. LXX.

die Furien *herab*²⁶⁹ (wo diese doch eher in den Untergründen weilen sollten), damit sie den Zweikampf und ihren Tod begleiten.

c) Weitere Varianten

Außerhalb der hier getroffenen Einteilung der Furien in 'Furien, die zum Rächen erscheinen' und 'Furien, die vom Helden im Rachewahn gerufen werden' gibt es einige Beispiele für Abwandlungen des Konzeptes.

Eine erste Abwandlung bildet Sarros Oper *Arsace* (unbekannter Bearbeiter nach Salvi, 1718). Die unglückliche Heldin Statira hat ihren Geliebten eigenhändig zum Tode verurteilt. Ihre Reue kommt zu spät. Sie leidet so stark unter den Qualen, dass sie von sich aus die Furien um Bestrafung anruft, ja dass Folterungen in der Hölle ihr erstrebenswerter scheinen, als ihr Vergehen weiterhin auf Erden mit sich zu tragen:

STATIRA
Furie, che m'agitate,
Rapitemi a l'orrenda
Faccia del mio delitto, e mi celate
Per pietade a me stessa: il più profondo
Carcere de l'Abisso. [...] ²⁷⁰

STATIRA
Furien, die ihr mich in Aufruhr versetzt,
Entreißt mich dem grausigen
Angesicht meines Vergehens und verbergt mich
Um meines Mitleids willen: im tiefsten
Gefängnis der Hölle. [...]

Statira wird daraufhin tatsächlich von den Schwestern erhört. Sie wird wahnsinnig, die Gewissensqualen werden gemildert. Statira spricht mit dem Verstorbenen und muss – vollkommen aufgelöst – in der Schlusszene von ihren Getreuen von der Bühne geführt werden. Hier findet sich also eine seltene Umdeutung der Wahnsinn bringenden Furien als *Erlöserinnen* von Gewissensqualen.

Eine Verschmelzung von antikem Mythos und barocker Allegorisierung bringen 'La Fureur' aus Charpentiers *Médée* (Corneille, 1697) und 'la Folie' aus Campras *Les Fêtes vénitiennes* (Danchet, 1710) auf die Bühne. 'La Fureur' treibt den König Kreon in antiker Manier mit der Fackel der Furien in den Wahnsinn:

(*La Fureur paroît avec son flambeau,
et passe par devant Creon.*)
Scène Neuvième.
Creon seul.
Noires Divinitez, que voulez-vous de moy?
[...] Où veux-je aller? Tout tremble sous mes pas.
Tout s'abîme, la terre s'ouvre.
Dans ses gouffres profonds quels monstres je découvre!²⁷¹

²⁶⁹ Schoeck: *Penthesilea*. Ohne Seitenangaben. Übrigens auch in Kleists *Penthesilea* (S. 92) als: "Die Furien auch ruf ich herab."

²⁷⁰ Sarro: *Arsace*. S. 66 (Seitenzahlen des Originallibrettos von 1718).

²⁷¹ Charpentier: *Médée*. S. 68.

Es ist hier der personifizierte Zorn, der die Fackel der Furien schwingt und die Naturgewalten der Hölle mobilisieren kann. In Campras *Les Fêtes vénitiennes* schließlich hat sich die antike Mythengestalt vollständig in ein neues Konzept aufgelöst: Auf der Bühne erscheint 'die Verrücktheit' selbst. Sie ist lustig, harmlos, verjagt in metaphorischer Fastnachtsmanier 'die Vernunft' und ruft dazu auf, das Leben zu genießen.

Auf dem Holzweg sind die Furien mit ihren Quälereien bei Hamlet in der Oper *Amleto* von Andreozzi (Foppa, 1793). Sie peinigen den Unschuldigen ohne jegliche Berechtigung, schließlich ist er als Rächer seines Vaters ganz auf der Seite der Furien und dürfte eher deren Unterstützung erwarten:

AMLETO
Oh Dio! quai furie
Agitan l'alma mia!²⁷²

HAMLET
Oh Gott! Welche Furien
Erregen meine Seele!

Hier wird der Begriff der Furie bereits in einer anderen Bedeutung, für die Wut schlechthin, verwendet. Auch im modernen Sprachgebrauch hat die wenig charmant als Furie bezeichnete Frau keine Ähnlichkeit mehr mit dem antiken Konzept. Sie bringt nicht mehr einem Bösewicht rächende Qual, sie ist selbst zur Personifizierung der Wut und der Raserei geworden.

Einen großen Auftritt für die Furien gibt es in Paisiellos komischer Oper *Il Socrate immaginario* (Lorenzi, 1775). Wie bereits in Kapitel 5 beschrieben, hält sich der Ehemann Don Tammaro in seinem Antikenwahn für Sokrates und bringt die ganze Dorfgemeinschaft, v.a. aber seine entnervte Ehefrau, durcheinander. Als List und um geheilt zu werden, soll er mit einem verkleideten Furienheer erschreckt werden. Die falschen Furien, vom grausigen Harfenspiel Don Tammaros aufgeschreckt, erscheinen mit Fackeln und verwünschen Tammaros Schädel, der künftig als Proserpinas Teepfanne dienen soll. Doch die List gelingt nicht, der vermeintliche Sokrates denkt nicht daran, aus seinem Wahn zu erwachen. Erst das Trinken des Schierlingsbechers, eigentlich ein Schlaftrunk, bringt Don Tammaro wieder zu Verstand, weg von Sokrates' Geschick und in die Arme seiner Gattin.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Eng verknüpft mit Schuld, Sühne und Wahnsinn, ist das Konzept der griechischen Rachegöttinnen auch in die Oper eingeflossen. Im 18. Jahrhundert findet man die Furien signifikant häufiger in Opernstoffen als in den Jahrhunderten davor oder danach. Ein Zusammenhang mit der Häufigkeit der Verwendung antiker Stoffe kann nicht festgestellt werden; das Motiv findet sich zunehmend auch in historischen oder literarischen Stoffen. Trotz Rationalismus und Aufklärung und ungeachtet der wachsenden Psychologisierung des Menschen und seiner geistigen Erkrankungen kann die mythologische Zauberfigur der Erinnye oder der römischen Furie im 18. Jahrhundert in den Wahnsinnszenen an Einfluss gewinnen. Eine zunehmende Distanzierung der Librettisten und Dichter von diesem Kunstgriff eines weiblichen 'Deus ex Machina' wird aber spätestens mit Beginn des 19. Jahrhunderts deutlich.

²⁷² Foppa (1984). S. LVI.

9.5. "La chaudière infernale"²⁷³ – Zauber und Gift

Döhring bezeichnet in seinem Aufsatz zum Opernwahnsinn des 19. Jahrhunderts einen seiner drei Typen zur Entstehung des Wahnsinns mit "Fälle von Wahnsinn als Folge einer äußeren Erscheinung, sei es Zauberei (so verschiedentlich in der älteren Oper), sei es Gift (so meist im 19. Jh.)"²⁷⁴.

Über die vier Jahrhunderte des Musiktheaters verteilt findet man in den vorliegenden 151 Szenen mit einem ersichtlichen Wahnsinnsmotiv 22 Heldinnen und Helden (insgesamt 15%), die durch Verzauberung oder durch Gift wahnsinnig werden.

Tabelle 27: Anzahl der durch Zauber oder Gift wahnsinnig gewordenen Heldinnen und Helden

	Insgesamt pro Jahrhundert	Gift	Zauber	Gift und/oder Zauber	
				Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	12	0	2	2	17%
18. Jahrhundert	29	3	1	4	14%
19. Jahrhundert	74	8	2	10	14%
20. Jahrhundert	36	3	3	6	17%
Total	151	14	8	22	15%

Die Verteilung von Zauberei als Wahnsinnsgenese über die Epochen und Jahrhunderte ist recht gleichmäßig. Insgesamt werden 15 Männer und 7 Frauen als direkte oder indirekte Folge von Zauberei oder Gift wahnsinnig. Dabei kommen die Frauen erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in diesen zweifelhaften Genuss, wie beispielsweise Selika in Meyerbeers *L'Africaine* (Scribe, 1865), in der sich die zu Tode betübte Heldin unter einen Baum²⁷⁵ setzt, der für die Giftigkeit seiner Blätter bekannt ist und dessen Wirkung die selbstmordgefährdete Selika auch sogleich in Wahnvorstellungen und in den Tod treibt. Weitere Frauen, die durch die Einnahme von Gift dem Wahnsinn verfallen, findet man in Leclairs *Scylla et Glaucus* (d'Alberet, 1746), Gounods *Roméo et Juliette* (Barbier, 1867), in Rimski-Korsakows *Zarenbraut* (Rimski-Korsakow, 1899), Puccinis *Snor Angelica* (Forzano, 1918) sowie in Henzes *Bassariden* (Auden und Chester, 1966).

Der Titelheld in Gasparinis *Il Bajazet* (Zanelli, 1719) sowie Bajazet in Händels *Tamerlano* (Haym, 1724) vergiften sich, um sich der Rache ihres Feindes zu entziehen und die Tochter retten zu können. Nach der Einnahme des Giftes verlieren sie die Kontrolle über ihre Sprache und über ihren Verstand.

²⁷³ Charpentier: *Médée*. S. 45.

²⁷⁴ Döhring (1976). S. 286.

²⁷⁵ Dass diese Idee nicht erfunden ist, zeigen Pflanzen, wie beispielsweise der Manzanillo-Baum (*Hippomane mancinella* L.) aus der Familie der Euphorbiaceae (Wolfsmilchgewächse), die beispielsweise an tropischen Stränden wachsen. Diese Pflanzen enthalten einen hochgiftigen Milchsaft, sind aber oft bereits durch den Kontakt mit den Blättern stark hautreizend-ätzend. Beim Manzanillo-Baum sollte man sich auf keinen Fall bei Regen darunter stellen, auch das über die Blätter geronnene Regenwasser kann zu Hautverätzungen führen.

Faust in Gounods gleichnamiger Oper (Barbier, 1859) erhält von Mephisto in einer Schale einen Vergessenstrank und verfällt in eine visionäre Halluzination seiner Margarethe. Auch Masaniello wird in Carafas *Masaniello ou Le Pêcheur napolitain* (Moreau und Lafortelle, 1827) sowie in Aubers *La Muette de Portici* (Scribe, 1828) wahnsinnig, nachdem er Gift getrunken hat, ebenso Glauco in Petrellas *Jone* (Peruzzini, 1858) und Menelas in Strauss' *Die ägyptische Helena* (Hofmannsthal, 1928).

Die zum Wahnsinn Verzauberten sind mit einer Ausnahme männlich. Agaue in Henzes *Die Bassariden* (Auden, 1966) wird in den Zauberbann des Gottes Dionysos gezogen und nimmt an einem ekstatischen Fest teil, das in die Ermordung von Agaues Sohn Pentheus mündet. Rakewell, der moralisch nicht ganz einwandfreie Titelheld in Strawinskys *The Rake's Progress* (Auden und Kallman, 1951), wird von Shadow, Audens Mephisto, durch einen Zauber in den Wahnsinn getrieben. Die männlichen Helden in Lullys *Atys* (Quinault, 1676), Charpentiers *Médée* (Corneille, 1693), Campras *Idoménée* (Danchet, 1712) werden allesamt von Göttinnen oder Zauberinnen wie Medea in den Wahnsinn gezaubert. Einer Art 'faulem Zauber' erliegt der betrügerische Gaspard in Planquettes Oper *Les Cloches de Corneville* (Clairville und Gabet, 1877), als er im verwunschenen Schloss durch lebendig gewordene Rüstungen sowie Unheil verkündendes Glockenspiel den Verstand verliert. Ebenfalls unter Wahnsinn als Folge äußerer Einwirkung wird Nabuccos Schicksal in Verdis Oper *Nabucco* (Solera, 1842) eingeordnet, der nach einem mysteriösen Blitzschlag den Verstand verliert.

Es fällt auf, dass Wahnsinn als Folge von Verzauberung und/oder Gifteinnahme ein nicht häufiger Topos ist und dass es v.a. Männer sind, die durch derartige äußere Einwirkungen den Verstand verlieren. Die Einwirkung von Gift oder Zauber auf die Opernhelden scheint ferner kein Prädiktor für ein gutes Ende zu sein, denn nur gerade vier der 20 Heldinnen und Helden finden trotzdem noch ihr Glück.

9.6. "Quanto fu grave, ohimè, la colpa mia"²⁷⁶ – die Qual des schlechten Gewissens

Eine letzte Kategorie wird durch den Wahnsinn gebildet, der als Folge eines schlechten Gewissens nach einer Schandtats den Helden oder die Heldin in den Wahnsinn treibt. Hinter diesem Motiv steht oft die Funktion der Wiederherstellung der moralischen Reinheit des Protagonisten. Der Täter ist nämlich eigentlich ein moralisch einwandfreier Charakter, der aber aufgrund von Leidenschaften vom rechten Weg abgekommen ist. Sein Leiden und sein schlechtes Gewissen, das zum Wahnsinn führt, reinigen den Verworfenen in christlicher Manier.

²⁷⁶ Landi: *Il Sant'Allessio*. S. 259.

Insgesamt finden sich in den 151 untersuchten Szenen 26 Protagonisten, die ganz oder teilweise aus Schuldgefühlen den Verstand verlieren. Männer (16) wie Frauen (10) sind von diesem Schicksal betroffen. 17 Werke stammen aus dem 19. Jahrhundert. Das zeigt, dass diese Epoche eindeutig den Topos der 'Schuld' favorisiert.

Tabelle 28: Heldinnen und Helden, die aus Schuldgefühlen wahnsinnig werden

UA	Oper	Komponist	Librettist	Grund der Schuldgefühle
1647	Orfeo	Rossi	Buti	glaubt sich am Tod seiner Geliebten schuldig
1718	Arsace	Sarro	unbekannt	hat das Todesurteil für den Geliebten unterschrieben
1734	Oreste	Händel	Barlocchi	schlechtes Gewissen, Muttermord
1762	Orfeo ed Euridice	Gluck	de Calzabigi	endgültiger Tod der Geliebten
1781	Iphigénie en Tauride	Gluck	Guillard	Muttermord
1781	Iphigénie en Tauride	Piccinni	du Congé Dubreuil	Muttermord
1799	Le Délire ou Les Suites d'une erreur	Berton	Révéroni de Saint-Cyr	fühlt sich schuldig am vermeintlichen Tod seiner Frau
1814	Sigismondo	Rossini	Foppa	glaubt, er hätte seine unschuldige Braut umbringen lassen
1819	Ermione	Rossini	Tottola	hat Mord angezettelt
1823	Euryanthe	von Weber	von Chézy	hat Intrigen gesponnen
1823	Semiramide	Rossini	Rossi	hat König ermordet
1824	Emilia di Liverpool	Donizetti	unbekannt	Liebesverlust, Scham und schlechtes Gewissen, verführt und sitzen gelassen
1827	Macbeth	Chélaré	de Lisle	Mitschuld an Mord
1828	L'Esule di Roma	Donizetti	Gilardoni	schlechtes Gewissen, denkt, dass er einen anderen zu Unrecht bezichtigt hat
1829	La Straniera	Bellini	Romani	meint, sie sei schuld am Tod des Geliebten
1837	Roberto Devereux	Donizetti	Cammarano	Liebesverlust, Mord des Geliebten
1839	Le lac des Fées	Auber	Scribe	glaubt seine Geliebte verwundet und verloren und sich schuldig daran
1847	Macbeth	Verdi	Piave	Mitschuld an Mord
1853	Il Trovatore	Verdi	Cammarano	Mord
1859	Faust	Gounod	Barbier	sitzt im Kerker, hat Kind ermordet, Verrat durch Geliebten
1868	Mefistofele	Boito	Boito	sitzt im Kerker, hat Kind ermordet, Verrat durch Geliebten
1874	Boris Godunow	Mussorgski	Mussorgski	befohlener Mord
1888	Die Feen	Wagner	Wagner	hat wiederholt Liebesprüfungen nicht bestanden
1890	Pikowaja dama	Tschaikowsky, P.	Tschaikowsky, M.	hat seine Geliebte im Stich gelassen
1924	La cena delle beffe	Giordano	Benelli	hat seinen Bruder ermordet
1976	We come to the river	Henze	Bond	komplexe Schuldgefühle

Wie bereits erwähnt, teilt Döhring die Entstehungsgründe des Wahnsinns in drei Kategorien ein. Seine dritte Kategorie bezeichnet er als eine "Trübung des Bewußtseins als Reaktion des Gewissens auf eigenes verbrecherisches oder hybrides Handeln"²⁷⁷. Döhring ist der Meinung, dass sich dieser Grund für Wahnsinn fast ausschließlich bei Männern finde. Diese Aussage wird allein für das 19. Jahrhundert relativiert durch die neun Protagonistinnen (gegenüber acht männlichen Helden), die in der vorliegenden Auswahl durch begangene Schuld in den Wahnsinn getrieben werden. Als Beispiele für seine Einschätzung nennt Döhring u.a. Nabucco in Verdis gleichnamiger Oper. Für das schlechte Gewissen als Wahnsinnsmotiv Nabuccos finden sich indessen keine Hinweise im dazugehörigen Libretto. Zu finden ist hingegen ein biblisches Zitat, das dem 2. Aufzug vorangestellt ist und in welchem vorweggenommen wird, dass derjenige vom Blitz getroffen wird, der Gott geschmäht habe:

Ecco ...!
il turbo del Signore è uscito fuori,
cadrà sul capo dell'empio. Geremia²⁷⁸

Und so ...!
das Dunkel des Herrn ist ausgebrochen,
dem Gottlosen auf das Haupt zu fallen. Jeremias

Angekündigt wird das kommende Unheil. Nebukadnezar frevelt am Ende des 2. Aktes, in dem er sich selber nicht mehr nur zum König, sondern zu Gott ernennt. Dafür muss er natürlich sofort bestraft werden:

NABUCODONOSOR:
Giù ... prostrati! ...
Non son più Re, son Dio!
Rumoreggia il tuono, un fulmine scoppia sulla corona del Re. Nabucodonosor atterrito sente strapparsi la corona da una forza soprannaturale: la follia appare in tutti i suoi lineamenti. [...] ²⁷⁹

NEBUKADNEZAR:
Nieder ... in den Staub! ...
Ich bin nicht mehr König, ich bin Gott!
Der Donner rollt, ein Blitz trifft des Königs Krone. Nebukadnezar, getroffen, fühlt, dass die Krone ihm durch Wundergewalt entrissen wird: Wahnsinn zeigt sich in seinen Zügen. [...]

Es ist also der Blitz als Strafe Gottes, der Nebukadnezar in den Wahnsinn treibt. Viele unterschiedliche Gefühle mögen den Titelhelden in diesem größtenwahnsinnigen Augenblick befallen; ein schlechtes Gewissen aber ist bestimmt nicht Ursprung seiner Geistesverwirrung. Die Gewissensbisse stellen sich erst am Ende der Oper ein, wenn Nebukadnezar wieder aus den Krallen des Wahnsinns befreit wird: Dann wird klar, dass er nicht wegen seiner Gewissensbisse verrückt geworden ist, sondern, im Gegenteil, dass ihm die Einsicht um seine Gotteslästerungen mit dem damit verbundenen schlechten Gewissen den Verstand wiederherstellt:

²⁷⁷ Döhring (1976). S. 286.

²⁷⁸ <http://opera.stanford.edu/Verdi/Nabucco/libretto.html>.

In der Übersetzung von Luther lautet die Stelle: 'Ecce turbo Domini furor egrediens procella ruens in capite impiorum conquiescet.' Siehe, es wird ein Wetter des Herrn kommen voll Grimm, ein schreckliches Ungewitter wird auf den Kopf der Gottlosen niedergehen. (Jeremias 30, 23)

²⁷⁹ Verdi: *Nabucodonosor*. S. 54.

NABUCODONOSOR:
L'empio tiranno – Ei fe' demente,
Del re pentito – die' pace al seno ... [...] ²⁸⁰

NEBUKADNEZAR:
Den gottlosen Tyrannen, ihn machte er schwachsinnig,
dem reuevollen König, ihm gab er Frieden in der Brust ... [...]

Nebukadnezar sollte also aus der Liste derjenigen gestrichen werden, die aufgrund eines quälenden schlechten Gewissens den Verstand verlieren.

Weitere von Döhring genannte Beispiele sind Assur in Rossinis *Semiramide* und der Titelheld aus Mussorgskis *Boris Godunow*. Das schlechte Gewissen dieser beiden Protagonisten ist – angelehnt an die Macht der antiken Furien – so stark, dass die Helden wahnsinnig werden.

Sigismondo in Rossinis gleichnamiger Oper wird vom Gedanken gepeinigt, er habe seine zu Unrecht des Ehebruchs angeklagte Braut ermorden lassen. In seinem Wahn wird er von einem "empörten Geist" verfolgt und drangsaliert, der die Unschuld seiner Gattin bezeugt. Gegen Ende der Oper gesteht Sigismondo seine Qualen mit den folgenden Worten ein:

SIGISMONDO (*a Ladislao*)
Io sono un disperato!
Alma rea! il più infelice
son per te d'ogni mortale! [...]
Il rimorso, il pentimento
son tiranni del mio cor. ²⁸¹

SIGISMONDO (*zu Ladislao*)
Ich bin ein Verzweifelter!
Schuldige Seele! der Unglücklichste aller Sterblichen
bin ich für dich! [...]
Die Gewissensbisse, die Reue
sind Tyrannen meines Herzens.

Das Glück ist den Beteiligten hold, der Wahnsinn löst sich in Zufriedenheit und in der Bestrafung des Übeltäters auf. Auch Letzterer wird übrigens durch ein Schädel-Hirn-Trauma nach einem Sturz den Steilhang hinunter mit Wahnsinn bestraft und gesteht im Wahn seine Übeltaten.

Ein weiterer am Gewissen Leidender ist Oreste in Rossinis Oper *Ermione*, der einen von der Geliebten in Auftrag gegebenen Mord begangen hat, darauf von ihr verstoßen und von Furien verfolgt wird. Seine Qualen drückt er wie folgt aus:

ORESTE:
Sì ... del mio rimorso eterno
Mille in sen furie di Averno
Già mi accrescono l'orror! ²⁸²

ORESTE:
Ja ... von meinen ewigen Gewissensbissen
tausend Furien aus der Hölle in der Brust
mehren in mir schon das Entsetzen!

Weitere Beispiele sind Arindal in Wagners Oper *Die Feen*, der verantworten muss, dass seine Gattin aufgrund einer von ihm nicht bestandenen Prüfung in Stein verwandelt wird, sowie Murena in Donizettis Oper *L'Esule di Roma*, der fälschlicherweise befürchtet, er hätte den Geliebten seiner Tochter in den Tod getrieben.

²⁸⁰ Verdi: *Nabucodonosor*. S. 51.

²⁸¹ Rossini: *Sigismondo*. 2. Akt. 16. Szene.

²⁸² Rossini: *Ermione*. 2. Akt, 5. Szene.

Doch die Qualen um des schlechten Gewissens willen sind nicht allein den Opernhelden vorbehalten. Hier einige Heldinnen, die ebenfalls vom schlechten Gewissen und als Folge davon vom Wahnsinn geplagt werden: Emilia in Donizettis Oper *Emilia di Liverpool* erlebt eine – für die Oper – psychologisch differenziertere Form der Geistesentrückung. Auf ihre Nöte reagiert sie nicht mit Wahnvorstellungen, sondern mit einer tiefen Traurigkeit, die nach ihren Schilderungen und denen des Chores alle Zeichen einer depressiven Episode zeigt. Grund dieser ausufernden Melancholie sind ihre Gewissensqualen; Emilia ist verführt und sitzen gelassen worden, und sie glaubt, dass sie mit der Schande dieser Tat die Mutter in den Tod getrieben hat.

EMILIA:

Mi persegue il rimorso ov'io mi aggirò!

Madre! deh placati!

Misera me!!

Ti spinse a morte

il fatto mio ... [...] ²⁸³

EMILIA:

Mich verfolgt die Reue, wo ich auch bin!

Mutter! Besänftige dich!

Ich Elende!!

In den Tod getrieben hat dich

meine Tat ... [...] ²⁸⁴

Eine weitere, vielleicht die bekannteste und moralisch nicht ganz unbefleckte Heldin, die an schlechtem Gewissen leidet, ist Lady Macbeth in Verdis (Cammarano, 1847) oder auch in Chéladars Oper *Macbeth* (de Lisle, 1827), ein Stoff, der übrigens mindestens weitere 43 Mal ²⁸⁴ vertont worden ist. Lady Macbeth ist damit beschäftigt, eine eigentliche Zwangsstörung zu entwickeln, indem sie unentwegt das vermeintlich vorhandene Blut von ihren Händen zu waschen versucht. Eine Geste, die in ihrer dramaturgischen Klarheit für sich spricht. Auch die vorletzte Szene in Bergs Oper *Wozzeck* erinnert stark an Lady Macbeth, obwohl hier die Schuldfrage nicht weiter angesprochen wird. Wozzeck hat seine Geliebte erstochen, Blut klebt an ihm, er versucht, es im Teich abzuwaschen.

WOZZECK:

Aber ich muss mich waschen. Ich bin blutig. Da ein Fleck und noch einer.

Weh! Weh! Ich wasche mich mit Blut. Das Wasser ist Blut ... Blut ...

(*Er ertrinkt.*) ²⁸⁵

Er bemerkt die vorhandenen Blutflecken an seinem Körper, will das Blut mit dem Wasser des Teiches entfernen. Die psychische Belastung durch die Tat und die vorausgegangenen Leiden werden übermächtig, Wozzeck sieht plötzlich überall Blut und ergibt sich ertrinkend seiner Schuld.

Nicht ganz eindeutig, inwiefern und in welchem Ausmaß das schlechte Gewissen zu Zuständen der Verrücktheit beigetragen hat, verhält es sich bei den folgenden Protagonistinnen: Azucena in Verdis Oper *Il Trovatore*, die in ihrer Vision noch einmal die schaurige Verwechslung der Kinder anlässlich des – von ihr begangenen – Kindsmordes durchlebt; Marguerite in Gounods Oper *Faust* sowie Margherita in Boitos *Meſtöfele*. Letztere liegt im Kerker auf ihrem Lager, sie ist ange-

²⁸³ Donizetti: *Emilia di Liverpool*. 1. Akt, 1. Szene.

²⁸⁴ Stieger (1975). S. 743.

²⁸⁵ Berg: *Wozzeck*. 3. Akt, 4. Szene. S. 108.

klagt, ihr Kind sowie ihre Mutter ermordet zu haben. Die Annahme, dass Margherita in dieser Situation von Gewissensqualen geplagt wird, drängt sich auf. Dies ist aber bei Boito scheinbar nicht der Fall: Margherita hat sich von der Realität entfernt, ja diese geradezu in Freud'scher Manier verdrängend verdreht:

MARGHERITA:

L'altra notte in fondo al mare
Il mio bimbo hanno gittato,
Or per farmi delirare dicon ch'io
L'abbia affogato.²⁸⁶

MARGHERITA:

In der vergangenen Nacht auf den Grund des Meeres
Haben sie mein Kind geworfen,
Jetzt, um mich verrückt zu machen, sagen sie, dass ich
Es ertränkt hätte.

Schuld am Tod des Kindes wie auch an ihrem aktuellen Wahnsinn seien Andere. Diese Anderen hätten das Kind auf den Grund des Meeres geworfen, und nur um sie wahnsinnig zu machen, sagten sie, sie hätte das Kind ertränkt. Diese Verdrehung der Realität könnte natürlich Hinweis auf eine Flucht in den Wahnsinn sein. Haben die Furien des Gewissens Margherita in den Wahnsinn getrieben? Die Vermutung ist berechtigt, auch wenn Boitos Text keine weitere Aufklärung liefert.

In den vorliegenden Wahnsinnsszenen sind rund ein Fünftel Heldinnen und Helden, die als Folge einer Schandtats und des schlechten Gewissens den Verstand verlieren. Die meisten dieser durch ihre Reue moralisch geläuterten Protagonisten (ebenso häufig Frauen wie Männer) finden sich im 19. Jahrhundert.

Aus den unterschiedlichen Motiven, die zu Opernwahnsinn führen können, lassen sich die folgenden Kategorien bilden: 'Liebesgründe', 'Fremdeinwirkung', 'Schuld' und 'Sonstige'. Von den Opernheldinnen und -helden, die aus Liebesgründen den Verstand verlieren, bilden diejenigen, die vom Liebespartner enttäuscht werden, die größte Gruppe. Rund ein Drittel haben die geliebte Person durch selbst- oder fremdverschuldeten Tod verloren und sind darüber wahnsinnig geworden. Durch Eifersucht verlieren nur wenige den Verstand. Ebenfalls nicht häufig vertreten, aber als unerwartetes Thema bemerkenswert, sind Opernwahnsinnige, bei denen die Liebe zwischen Vater und Tochter bedeutend am Ausbruch der Geisteskrankheit beteiligt ist. Eine zweite Gruppe neben den 'Liebeskranken' bilden Protagonisten, v.a. Männer, die durch Fremdeinwirkung wie beispielsweise durch Furien, Gifteinnahme oder Zauber wahnsinnig werden. Deren Anteil ist im 17. und 18. Jahrhundert markant höher als im 19. und 20. Jahrhundert. Erwähnenswert ist die im 18. Jahrhundert häufige Thematisierung von Furien in Verbindung mit Bühnenwahnsinn. Eine zunehmende Distanzierung der Librettisten und Dichter von diesem Kunstgriff eines weiblichen 'Deus ex Machina' wird spätestens mit Beginn des 19. Jahrhunderts deutlich. Weiter finden sich einige Helden und Heldinnen, die als Folge einer Schandtats und aus schlechtem Gewissen den Verstand verlieren. Die meisten dieser durch ihre Reue moralisch geläuterten Protagonisten finden sich im 19. Jahrhundert.

²⁸⁶ Boito: *Mefistofele*. S. 33.

10. "Che brutta faccia" – explizite Figurencharakterisierung im Wahnsinnstext

10.1. Ebenen der Charakterisierung

CHOR DER IDIOTEN (*im Keller*)

Es war ein großer Kellerraum. Auf den Bänken entlang den Wänden saßen zahlreiche Idioten. Einige irrten im Raum umher, die heiße, stickige Luft mit ihren Stirnen auseinanderschiebend. Jeder war mit seiner Sache, seinen Gedanken beschäftigt, und niemand schenkte ihm und dem Wärter auch nur die geringste Aufmerksamkeit ... Insgesamt waren es rund hundert Mann.

[...]

Hier hatten sich verschiedene Leute angesammelt: junge und alte, klapperdürre Kreaturen und kraftstrotzende Dickwänste, depressive Duckmäuser, rastlose Choleriker, erstarrte Statuen. Einer murmelte, murmelte ... i ... einer heulte ... a ... einer sang, einer schlief ... schnarch, schnarch ... einer fraß irgendeinen Schleim aus einem Napf, einer lächelte, vor sich hin starrend, einer plärrte, knatschte, die Lippen vorgestülpt. Einer fing Flöhe, einer masturbierte und sabberte dabei, einer lag zur Strafe festgebunden in der Ecke.²⁸⁷

In Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten* (Jerofejew, 1992) geraten die Zeitebenen durcheinander, indem die in einer 'Anstalt' internierten 'Idioten' in einer Rückblende die aktuell auf der Bühne ablaufende Handlung im epischen Präteritum erzählen. Sie bewegen sich dabei in der Doppelfunktion als Vergangenheit schaffender und damit Distanz wahrer Chor und kommentieren so gleichzeitig auf einer anderen Zeitebene die von ihnen auf der Bühne ausgeführten Handlungen.

Der Raum, in dem das von Schnittkes 'Idioten' präsentierte Geschehen erfolgt, befindet sich in einem Kellergeschoss. Die Luft ist schlecht. Etwa 100 Patienten sind zusammengepfercht. Es ist laut und schmutzig im Untergeschoss, Flöhe machen den Menschen zu schaffen, Schleim fault in Töpfen. Der fluchende 'Wärter' macht auch nicht vor körperlicher Züchtigung halt. Diese in ihrem Realismus abstoßend wirkende Erzählung erwartet man in der Oper wohl eher nicht. Ist diese von Ästhetisierungen weitgehend entblößte Vorstellung des Librettisten etwa ein Abbild eines modernen Opernwahnsinns?

Eine Rückblende ins 17. Jahrhundert zeigt erwartungsgemäß vollkommen andere Vorstellungen davon, wie Wahnsinn auf der Bühne zu inszenieren sei. In Bassanis Oper *Falaride tiranno d'Agrigento* (Morselli, 1684) instruiert Perillo Irene darin, wie sie überzeugend eine Verrückte spielen kann. Er weist sie an, sich das Haar zu zerzausen, das Antlitz mit Horror zu füllen, mit der Rechten zu drohen, mit den Füßen auf den Boden zu stampfen. Sie soll stockend und verzerrt sprechen, stöhnen, schreien und weinen:

²⁸⁷ Schnittke: *Leben mit einem Idioten*. S. 73f.

IRENE.
Io far da pazza! E come?

PERILLO
Ti rabbuffa le chiome
empi d'orrore il volto,
con la destra minaccia,
batti col piè l'arena:
voci sconcie e interrotte,
gemiti, gridi e pianto ...²⁸⁸

IRENE.
Ich soll die Verrückte spielen! Und wie?

PERILLO
Zerzaue dir das Haar
erfülle dein Gesicht mit Grauen (Entsetzen),
drohe mit der rechten Hand,
stampfe mit dem Fuß auf den Boden:
unanständige und unterbrochene Wörter,
Stöhnen, Schreien und Weinen ...

Das ungepflegte Haar, das verzerrte Gesicht, die abgehackte Sprechweise, die übertriebenen Affektäußerungen: Sie sind harmlose Repräsentationen einer eher komisch anmutenden Verrücktheit. Ist dies eine typische Wahnsinnsdarstellung des 17. Jahrhunderts? Gibt es in der Oper vielleicht einen Prototyp für die Charakterisierung von Geisteskrankheit?

Ungeachtet der medizinischen Ätiologiekonzepte, die über zwei Jahrtausende für Geisteskrankheiten entwickelt und wieder verworfen wurden, blieb die medizinische Forschung abhängig von den am Patienten sicht- und erfahrbaren Zeichen von Krankheit. Die Vielzahl ätiologischer Erklärungen wie die Viersäftelehre der Vorsokratiker, das – bereits erwähnte – Übermaß schwarzer Gallendämpfe in Hirnventrikeln (Constantinus Africanus²⁸⁹), fehlgeleitete frühkindliche Entwicklungsprozesse (Freud) oder – nach modernen biopsychologischen Theorien – die psychische Störung als subkortikale Transmitter-Störung beziehen sich, sieht man von modernen Hilfsmitteln wie beispielsweise Kernspintomographen ab, auf verborgene Schichten des Körpers. Die von Menschen wahrnehmbaren äußeren Symptome einer psychischen Störung sind aber entscheidend für den Kontakt des Kranken mit der Umwelt. Auf diese Zeichen reagiert die Umwelt, und mittels dieser Zeichen tritt der Versehrte in Interaktion.

Auch auf der Opernbühne müssen die symptomatischen Veränderungen, z.B. von Gefühlszuständen oder gar eines beginnenden Wahnsinns, deutlich sicht- und hörbar gemacht werden, schon um ein kathartisches Mitschwingen des Publikums zu ermöglichen. Von zentraler Bedeutung bei der Ausgestaltung einer Wahnsinnsszene ist die Bildung eines deutlichen Kontrasts zu der in den vorhergehenden Szenen geschaffenen Figurencharakterisierung, damit die Tragödie der verlorenen Vernunft sich auch optisch dem Zuschauer vermitteln lässt und ihn so in den Bann der Leiden ziehen kann.

In einem Opernlibretto gibt es verschiedene Möglichkeiten zur Charakterisierung der Protagonisten. Konkrete Hinweise für die Gestaltung einer Wahnsinnsszene können entweder im Nebentext oder im Haupttext untergebracht sein. Sie können auf der Textebene weiter unterschieden werden in explizite und implizite Charakterisierungen. Beispiele für explizite Charakterisierungen sind Beschreibungen im Nebentext (z.B. Hinweise zu den Gesten des Protagonisten)

²⁸⁸ 2. Akt, 12. Szene aus *Falaride tiranno d'Agrigento* (Bassani/Morselli, 1648). Vollständiges Libretto in Fabbri (1995) im Appendix. S. 188ff.

²⁸⁹ Matejovski. S. 45.

sowie Selbst- oder Fremdcharakterisierungen im Haupttext ("Ich bin wahnsinnig", "Er ist wahnsinnig").

Eine seltene, außergewöhnliche Charakterisierung findet man in Henzes Oper *We come to the river* (Bond, 1976). Hier hat der Komponist die Ebene des Textes verlassen und eine detaillierte Zeichnung eines Wahnsinnigen in die Partitur eingefügt²⁹⁰.

Wie sehen nun explizite Charakterisierungen wahnsinniger Opernheldinnen und -helden konkret in den hier untersuchten Librettoauszügen aus? Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich finden? Nach einer ersten Grobeinteilung in 'Beschreibungen im Nebentext', 'Fremdcharakterisierungen' und 'Selbstcharakterisierungen' wurde auf der Basis der vorliegenden Textstellen ein Kodiersystem entwickelt, das die Schilderungen von Aussehen und Verhalten in Einzelaspekte wie beispielsweise 'Körper allgemein', 'Gesichtszüge', 'Augen', 'Kleidung', 'Haar' oder auch 'Sprechweise' kategorisiert. Dies geschah mit dem Ziel, deskriptive und vergleichende Aussagen über das Äußere der wahnsinnigen Opernhelden zu ermöglichen. Aspekte, die nur vereinzelt zu finden sind, wie z.B. Selbstverletzungen in Reids Oper *The Yellow Wallpaper*, wurden nicht weiter verfolgt.

Wie bereits erwähnt, ist zunächst zu berücksichtigen, dass in einer Oper mehrere Wahnsinnsrollen zugleich vorkommen können, die vom Librettisten oft auch unterschiedlich charakterisiert werden. Beispiele sind *The Wedding*, *Lear*, *Guglielmo Ratcliff*, *Faust*, *I pazzi per progresso*. In den untersuchten 172 Opern gibt es insgesamt die bereits mehrfach erwähnten 193 Wahnsinnsrollen.

Die folgenden Aussagen beschränken sich ausdrücklich auf Charakterisierungen der Personen im oder kurz vor dem Zustand geistiger Verwirrung und lassen sich nicht auf allgemeine Züge der Protagonisten außerhalb der Wahnsinnszenen generalisieren. Einschränkend für die Aussagen in den folgenden Kapiteln ist – wie bereits in Kapitel 3.1. ausführlich erwähnt – die zur Verfügung stehende Textgrundlage, die sich teilweise nicht nur auf Originallibretti, sondern auf die jeweils beste erreichbare Textversion, eventuell auch die Partitur, stützt.

In insgesamt 68 Textausschnitten finden sich keine erläuternden Umschreibungen der Wahnsinnszenen seitens des Librettisten, weder im Neben- noch im Haupttext. Ein Beispiel dafür ist die 24. Szene aus dem 4. Akt von Bizets Oper *La jolie fille de Perth*²⁹¹. Cathérine tritt – wie der Zuschauer aus einer vorhergegangenen Erzählung weiß – wahnsinnig geworden aus dem Haus und singt ein Lied. Als Regieanweisung steht lediglich zu lesen: *Cathérine kommt singend aus dem Haus*. Es gibt keine weiteren Angaben, weder zu ihrem Aussehen noch zu ihrem Verhalten noch zu der Beziehungsgestaltung mit den Umstehenden. Auch Letztere enthalten sich eines Kommentars zu Cathérines Wahnsinnszustand. Tabelle 29 zeigt den Anteil fehlender Beschreibungen über die vier Jahrhunderte. Dieser Anteil ist im 17. und 18. Jahrhundert größer als im 19. und 20. Jahrhundert, d.h., die Zahl expliziter Charakterisierungen der Wahnsinnsfiguren nimmt in der zweiten Hälfte der Geschichte des Musiktheaters zu.

²⁹⁰ Henze: *We come to the river*. S. 286.

²⁹¹ Bizet: *La jolie fille de Perth*. S. 264.

Tabelle 29: Anzahl und Anteil von Wahnsinnsszenen ohne explizite Charakterisierungen

	Wahnsinnsszenen insgesamt	Wahnsinnsszenen ohne explizite Charakterisierungen	
		Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	20	9	45%
18. Jahrhundert	37	17	46%
19. Jahrhundert	89	28	31%
20. Jahrhundert	47	14	30%
Total	193	68	35%

Gründe für die im 17. und 18. Jahrhundert häufiger fehlenden Figurencharakterisierungen können u.a. in den damals vorherrschenden ästhetischen Ansprüchen an eine Inszenierung liegen. Die Aufführungspraxis bis in die 40er Jahre des 18. Jahrhunderts fußt noch auf eindeutige und allgemein verbindliche Vorstellungen:

[...] nach einer schlackenlosen Verschmelzung von einerseits glaubwürdiger Natürlichkeit und Wirklichkeitsnachahmung, andererseits von maßvoll geordneter, ästhetisch stilisierter Komposition des szenischen Bildes [...]²⁹²

Solche allgemein formulierten Anforderungen an das Werk sind aber, sofern vorhanden, im Vorwort einer Partitur oder eines Librettos zu finden. Die unterschiedlichen Tendenzen, denen allein die italienische Oper in Städten wie Venedig, Neapel oder Rom folgte, erschweren allgemein gültige Aussagen. Gemäß Steinbeck beispielsweise

[...] dient die römische Allegorien- und Prunkoper ausschließlich der Verherrlichung einer überindividuellen Idee. Die Inszenierungspraxis zeigt sich hier beherrscht von den stupenden Neuerungen der Bühnentechnik, wobei Handlung und Musik mitunter mehr als äußerlicher Vorwand für das szenische Ereignis entfesselter Dekorations- und Maschinenwunder dienen.²⁹³

In der venezianischen Oper hingegen stehen – immer noch gemäß Steinbeck – v.a. die "virtuose Exekution des Vokalparts" und "die nicht minder virtuose Exekution einer [...] Intrigenhandlung"²⁹⁴ im Vordergrund. In beiden Beispielen tritt die Notwendigkeit detaillierter Beschreibungen von Bewegungen und Regungen der Protagonisten in den Hintergrund.

Mit der anfangs des 18. Jahrhunderts beginnenden Opernreform Metastasios erfolgt eine Art Standardisierung der Oper im Sinne eines detaillierten Regelwerkes für Librettisten und Komponisten. Dabei gehorcht, gemäß Steinbeck, "auch der Darstellungsstil beinahe objektiven, jedenfalls lehr- und lernbaren Normen"²⁹⁵. Es "standen sozusagen Marionetten auf der Bühne, Proto-

²⁹² Steinbeck (1993). S. 116.

²⁹³ Steinbeck (1993). S. 118.

²⁹⁴ Steinbeck (1993). S. 119.

²⁹⁵ Steinbeck (1993). S. 121.

typen der Leidenschaften"²⁹⁶. Auch diese benötigen somit nur allgemein gehaltene, allen Werken gemeinsame Anweisungen für den Ausdruck ihrer Affekte.

Mit der wachsenden Psychologisierung des Menschen in Kultur und Forschung im 18. Jahrhundert nehmen auch die Psychologisierungen der Charaktere auf der Opernbühne und damit auch die Notwendigkeit und die Anzahl expliziter Charakterisierungen zu.

Betrachtet man die Gesamtheit der vorhandenen expliziten Figurencharakterisierungen im Librettotext genauer, so lassen sich drei Kategorien unterscheiden:

- Beschreibungen im Nebentext
- Selbstcharakterisierungen
- Fremdcharakterisierungen

Die Bezeichnung 'Beschreibungen im Nebentext' wird hier verwendet als Umschreibung für die expliziten Angaben in den Regieanweisungen. Diese lassen sich weiter gliedern in 'Implizite Anweisungen' wie beispielsweise eine klangsymbolische Namensgebung, in 'Explizite Anweisungen' wie z.B. *unordentliche Kleidung* und in 'Merkmalszuordnungen' wie z.B. *lächelt verückt*.

Unter 'Selbstcharakterisierungen' fallen klare eigene Aussagen des Helden zum jeweils aktuellen Geisteszustand ("Ofelia: [...] Ofelia è pazza"²⁹⁷) oder auch verbalisierte Eigenbeobachtungen wie z.B. das Kommentieren innerer Vorgänge (Emilia beschreibt ihr Schwanken und Herzklopfen, ihr Erröten und ihre Erregung²⁹⁸).

Als 'Fremdcharakterisierungen' schließlich gelten Aussagen und Kommentare, mit denen auf der Bühne Personen durch andere Personen beschrieben werden, z.B. Elise, die in einem Monolog über die Wahnsinnszüge Ninas berichtet²⁹⁹, oder auch verbalisierte Beobachtungen einer Handlung, wie der umstehende Chor, der den geistigen Zerfall des Helden kommentiert.

Die drei Kategorien werden im Folgenden näher betrachtet. Implizite Figurencharakterisierungen auf der Textebene werden im Kapitel 11 berücksichtigt.

10.2. Abgang nach rechts! – Beschreibungen im Nebentext

Nebentexte mit expliziten Erläuterungen zur Figuren- oder Situationscharakterisierung einer Wahnsinnsszene findet man für 74 Wahnsinnsrollen. Die folgende Tabelle zeigt deren Verteilung über die Jahrhunderte.

²⁹⁶ Steinbeck (1993). S. 121f.

²⁹⁷ Faccio: *Amleto*. S. 83.

²⁹⁸ Donizetti: *Emilia di Liverpool*. 1. Akt, 2. Szene.

²⁹⁹ Dalayrac: *Nina ou La folle par amour*. S. 44.

Tabelle 30: Anzahl und Anteil an Charakterisierungen von Wahnsinnsszenen im Nebentext

	Wahnsinnsszenen insgesamt	Beschreibungen im Nebentext	
		Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	20	2	10%
18. Jahrhundert	37	9	24%
19. Jahrhundert	89	37	42%
20. Jahrhundert	47	26	55%
Total	193	74	38%

Verfolgt man die Anzahl von Nebentexten über die Zeitepochen, so lässt sich hier eine konstante Zunahme des prozentualen Anteils erkennen. In Bezug auf die Verwendung von Nebentexten im Drama beschreibt Platz-Waury eine ähnliche Entwicklung³⁰⁰:

Das Drama von der Antike bis zum 16./17. Jh. kennt vor allem den impliziten Nebentext (z.B. Sophokles, Racine) oder verwendet den expliziten sparsam (Shakespeare). Ab dem 17. Jh. nehmen die expliziten Festlegungen des Dramenautors zu. Vor allem im Drama des Naturalismus wird der Nebentext sehr umfangreich und gibt die Bühnenrealisierungen durch detaillierte Hinweise präzise vor (Shaw, Ibsen, Hauptmann).³⁰¹

Im 17. Jahrhundert wurden vom Librettisten – wie bereits erwähnt – allgemeine Anforderungen an die Inszenierung eines Werkes gerne im Vorwort formuliert. So beispielsweise in Draghis *Die Nürrische Abderiter* (Minato, 1675): Im 'argomento' werden die physischen und psychischen Krankheiten des Stammes der Abderiten beschrieben. Explizite Charakterisierungen findet man in dieser Zeit häufig auch im Personenverzeichnis: "Melitea ebenfalls ein Macedonische Fürstin in unbekannter Kleidung"³⁰². So genannte Regieanweisungen im eigentlichen Librettotext sind aber eher selten. Eine weitere mögliche Erklärung für die geringe Zahl expliziter Charakterisierungen im Nebentext zu Beginn der Operngeschichte ist in den Vorstellungen der Librettisten bezüglich der Ätiologie von Wahnsinnerkrankungen zu suchen. Falls einem Helden der Wahnsinn als Strafe durch eine geschüttelte Fackel zuteil wird (beispielsweise in Lullys Oper *Alys* oder in Charpentiers *Médée*), erübrigt sich eine differenzierte Entwicklung durch erläuternden Nebentext, um die Ereignisse für den Zuschauer nachvollziehbar zu machen. Auch die v.a. im 17. Jahrhundert beliebte Buffo-Rolle des Wahnsinnigen setzt keine Nachvollziehbarkeit seitens des Zuschauers voraus, da dieser sich beim Anblick der Wahnsinnigen v.a. amüsieren soll.

Im 18. Jahrhundert zeichnete sich eine "ästhetische Emanzipation des Theaters" ab, diese "isolierte das 'Kunstwerk der Aufführung' gegenüber dem aufgeführten Werk"³⁰³. Gemäß Steinbeck

³⁰⁰ Platz-Waury's Unterteilung in implizite und explizite Nebentexte betrifft den Nebentext als Kommunikationssystem mit Bühnenfiguren oder mit dem Publikum und hat für die vorliegende Arbeit keine weitere Bedeutung.

³⁰¹ Platz-Waury (2003). S. 694. S. dazu auch Weimar (2003).

³⁰² Draghi: *Die Nürrische Abderiter*. Personenverzeichnis.

³⁰³ Steinbeck (1993). S. 129.

[...] verbat sich dann im 19. Jahrhundert eine immer unverhohlener an abstrakten Idealen orientierte und also unhistorisch argumentierende Musikästhetik solche [Bearbeitungen des musikalischen Textes] Eingriffe in die einmal autorisierte Werkstruktur. Man [...] hätte am liebsten selbst die Bühnenanweisungen in den Partituren wortwörtlich genommen.³⁰⁴

Womit die besagten Bühnenanweisungen natürlich eine neue Verbindlichkeit und damit eine neue Wichtigkeit bekamen.

Im 19., v.a. aber im 20. Jahrhundert kann eine Reduktion der äußeren Handlung zugunsten einer Psychologisierung der Charaktere erfordern, dass detaillierte Beschreibungen auf Figurenebene dem Zuschauer ermöglichen sollen, dem Geschehen überhaupt zu folgen (z.B. in Reids *The Yellow Wallpaper*).

Szenische Anweisungen können detailliert die Blickrichtung einer Person angeben, oder sie können auch nur vage Umschreibungen umfassen wie beispielsweise im Text des amerikanischen Librettisten Reid zu seiner Oper *The Wedding* (Wilson, 2004). Die Charakterisierung des beginnenden Wahnsinns der Heldin wird im Nebentext mit folgenden Worten schemenhaft umrissen: "Emma will transform from a woman deep in sorrow, into someone almost in a dream. Gradually she will lose her reason"³⁰⁵. In gleicher Weise skizzenhaft bleibt Schoeck in seiner Oper *Penthesilea* (Schoeck, 1927): Nachdem die umstehenden Amazonen den Wahnsinn der Titelheldin verbalisiert haben, lauten die Anweisungen für Penthesilea: *kniet nieder mit allen Zeichen des Wahnsinns*³⁰⁶. Welche Zeichen den Wahnsinn in welcher Weise charakterisieren sollen, darüber macht Schoeck auch im weiteren Verlauf der Szene wenig Präzisierungen im Nebentext.

Zu Beginn detaillierter, dann aber ins Vage ableitend, wird Cardenio vor seinem ersten Auftritt in Donizettis Oper *Il furioso nell'isola di San Domingo* (Ferretti, 1833) charakterisiert:

Scena terza

*Mentre Kaidamà s'incammina verso la rupe s'ode la voce di Cardenio; indi comparisce lentamente scendendo in vesti lacere, capelli scomposti, pallido, ecc.*³⁰⁷

Dritte Szene

Während Kaidamà sich auf den Felsen zubewegt, hört man die Stimme von Cardenio; dieser erscheint, langsam hinabsteigend in zerlumpten Kleidern mit zerzausten Haaren, bleich etc.

Das offen gelassene Ende der Beschreibung (*ecc.*) deutet darauf hin, dass einem möglichen *metteur en scène* die Gestaltung weiterer Wahnsinnsattribute empfohlen wird.

Detaillierte Beschreibungen des Wahnsinns im Nebentext sind eher die Ausnahme. Natürlich hängt manchmal der Umfang der Angaben auch mit der Länge der jeweiligen Wahnsinnsszene zusammen. Beispiele für ausführliche Beschreibungen finden sich in den folgenden vier Werken:

³⁰⁴ Steinbeck (1993). S. 130.

³⁰⁵ Reid: *The Wedding*, o.S.

³⁰⁶ Schoeck: *Penthesilea*, o.S.

³⁰⁷ Donizetti: *Il furioso nell'isola di San Domingo*, o.S.

In Donizettis *Lucia di Lammermoor* (Cammarano, 1835) zielt die Beschreibung vor Lucias Auftritt im 2. Akt nicht nur auf Kleidung, Haar, Gesicht und weitere äußere Merkmale, sondern weist bereits auf den weiteren Verlauf des sich abzeichnenden dramatischen Endes hin:

LUCIA

*(Lucia è in succinta e bianca veste: ha le chiome scarmigliate, ed il suo volto, coperto da uno squallore di morte, la rende simile ad uno spettro, anziché ad una creatura vivente. Il di lei sguardo impietrito, i moti convulsi, e fino un sorriso malaugurato manifestano non solo una spaventevole demenza, ma ben anche i segni di una vita, che già volge al suo termine.)*³⁰⁸

LUCIA

(Lucia ist leicht bekleidet, in Weiß: Sie hat zerzaustes Haar, und ihr Angesicht wird von einer tödlichen Trostlosigkeit überzogen, die sie einem Geist, mehr als einer lebenden Kreatur, ähnlich sehen lässt. Ihr Blick ist versteinert, die Bewegungen sind krampfartig, und ein unglückseliges Lächeln zeigt nicht nur einen erschreckenden Irrsinn, sondern auch die Zeichen eines Lebens, das bereits dem Ende zugeht.)

Lucias bloßer Anblick, ihr Lächeln sollen also ihren baldigen Tod ahnen lassen und damit das Mitgefühl des Zuschauers steigern: eine hohe Anforderung an die schauspielernde Sängerin. Diese wird aber gerade deshalb mit einer gelungenen Interpretation dieser Szene Publikum und Kritiker auf ihrer Seite wissen.

Eine noch ausführlichere Beschreibung des wahnsinnigen Helden gibt Hofmannsthal im Nebentext zu Strauss' Oper *Die ägyptische Helena* (1928). Neben einer häufigen Zuordnung von affektiven Merkmalen wie z.B. *in einem jähen Aufschrei, lächelnd* oder *verstört vor sich hin* findet man auch Anweisungen wie *Menelas bleibt wie ein Mondsüchtiger vor dem Toten stehen*, die weniger als umsetzbare Handlungsanweisungen erscheinen, sondern eher wie lyrische Ausformulierungen anmuten. Dem Zufall, der Bewegungsfreiheit wird stellenweise wenig Raum gelassen:

Sein Auge ist starr und furchtbar, als verfolge er einen Schritt für Schritt vor ihm zurückweichenden Feind. So dringt er mit schweren Schritten bis gegen die Mitte vor, wie angezogen von Da-uds Gegenwart, aber ohne ihn eigentlich zu sehen. [...] ³⁰⁹

Hofmannsthal gibt in vielen Fällen sehr detaillierte szenische Anweisungen, bis hin zu den genauen Positionen der Personen und ihren Ausrichtungen auf der Bühne.

Ein weiterer Librettist, der wenig dem Zufall überlassen hat, ist Révéroni de Saint-Cyr. In seiner Dichtung zu Bertons selten aufgeführter Oper *Le Délire ou Les Suites d'une erreur* (1799) gibt er sehr ausführliche Regieanweisungen zur äußeren Gestaltung des Wahnsinnsprotagonisten. Murville ist der junge, durch das Spiel ruinierte und wahnsinnig gewordene Titelheld. Er erscheint mit aufgeknöpftem Kragen, offenem Hemd, heruntergerolltem Strumpf (nur einem!) und gesträubtem Haar auf der Bühne³¹⁰. Murville leidet unter schnellen und heftigen Stimmungswechseln; die Palette reicht vom Schluchzen bis zum Auflachen, vom verzückten Lächeln bis

³⁰⁸ Donizetti: *Lucia di Lammermoor*. 2. Akt, 5. Szene, o.S.

³⁰⁹ Strauss: *Die ägyptische Helena*. 2. Aufzug, o.S.

³¹⁰ Berton: *Le Délir*. S. 19ff.

zum grässlich verzogenen Gesicht. Er schreit, er ist schwach auf den Beinen, rast und greift Leute an. Selten wird für einen Wahnsinnigen in einer Oper so viel Text vorgesehen wie bei Saint-Cyr, selten ist die Charakterisierung der Figur so detailliert im Libretto vorgezeichnet. Schneider³¹¹ meint in seinem Aufsatz zu diesem Werk, dass die anspruchsvolle Rolle des wahnsinnigen Murville das Werk darum auch heute noch für darstellerisch begabte Tenöre interessant erscheinen lasse.

Noch einen Schritt weiter geht Stockhausen im 1. Akt seines Gesamtwerks *Donnerstag aus Licht: Michaels Jugend* (Stockhausen, 1981)³¹². Er gibt Regieanweisungen für kleinste Notensequenzen, sogar die Lautstärke und die Art, wie der Sänger einzuatmen hat, werden nicht dem Zufall überlassen.

Über ein Drittel der Wahnsinns-Texte kommt ohne detaillierte Figurenbeschreibungen aus. Von den verbleibenden Wahnsinns-Texten, in denen es Details zur Gestaltung der Szenen gibt, findet man in rund zwei Drittel der Szenen explizite Charakterisierungen des Librettisten im Nebentext. Im Verlauf der Operngeschichte zeigt sich eine Zunahme an solchen beschreibenden Nebentexten. Die Mehrheit der Regieanweisungen enthält spärliche, teilweise auch nur vage Anleitungen, seltener sind sie detailliert und ausführlich.

10.3. "Seine unvergnügte Seele quält das arme Hirn"³¹³ – explizite Fremdcharakterisierungen

Neben den Regieanweisungen des Librettisten sind es auch Komparsen auf der Bühne oder der Chor, die mit Worten verdeutlichen und beschreiben, was in der fiktiven Realität und im – für den Zuschauer unsichtbaren – Gefühlsleben des Helden vor sich geht. In 29 Textstellen sind es die Umstehenden, die auf den Wahnsinn eines Protagonisten hinweisen.

Tabelle 31: Anzahl und Anteil an Fremdcharakterisierungen in Wahnsinnszenen

	Wahnsinnszenen insgesamt	Fremdcharakterisierungen	
		Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	20	2	10%
18. Jahrhundert	37	7	19%
19. Jahrhundert	89	15	17%
20. Jahrhundert	47	5	11%
Total	193	29	15%

³¹¹ Schneider (1994). S. 330f.

³¹² Stockhausen: *Donnerstag aus Licht*. 1. Akt. Michaels Jugend. K.19ff.

³¹³ Rihm: *Jakob Lenz*. S. 23.

Wie Tabelle 31 zeigt, finden sich explizite Fremdcharakterisierungen in Wahnsinnszenen eher selten. Die geringen Unterschiede in der Verteilung über die Jahrhunderte sind statistisch nicht signifikant.

Susanna erzählt in Paisiellos *Nina ossia La pazza per amore* (Lorenzi, 1789) in einem Rückblick, wie Nina wahnsinnig geworden ist, nachdem sie vom Tod ihres Geliebten erfahren hat:

SUSANNA

*La disgraziata fanciulla immobile a questa voce, tra lo sdegno e lo spavento vuol parlare, e non trova parole; vuol piangere e le lagrime le s'inaridiscono sugli occhi. Dopo un torbido girar di sguardi, tremito universale la sorprende, impallidisce, contorce, s'alterano i tratti del suo volto, e Nina non è più Nina; la ragione l'abbandona, si confondono le sue idee, frenetica sconnette e cade in un ostinato delirio. [...]*³¹⁴

SUSANNA

Das unglückselige Mädchen, unbeweglich bei dieser Stimme, zwischen Empörung und Erschrecken, will sprechen und findet keine Worte; will weinen, doch die Tränen trocknen in den Augen. Nach einem finsternen Blick in die Runde überrascht sie ein starkes Zittern, sie erbleicht, krümmt sich, die Züge ihres Gesichts verändern sich, und Nina ist nicht mehr Nina; die Vernunft hat sie aufgegeben, ihre Ideen vermischen sich, wahnwitziges, wirres Gestammel, und sie fällt in den tiefsten Wahnsinn.

Es handelt sich hier um eine in der Exposition dargebotene, ausführliche Beschreibung von Ninas Qualen, die den ersten Auftritt der Wahnsinnigen vorbereitet. Der Text hat nicht den Kommentar einer auf der Bühne stattfindenden tragischen Verwandlung der Heldin zum Inhalt, sondern eine Erzählung von Vorgängen, die bereits vor Beginn der eigentlichen Opernhandlung stattgefunden haben.

Eine Teichoskopie, der Bericht über ein Geschehen, das außerhalb der Bühne zeitgleich mit dem Bühnengeschehen vor sich geht, finden wir in Schoecks Literaturoper *Penthesilea* (Schoeck, 1927). Die Titelheldin ist Achill zum letzten Kampf entgegen- und hinter die Bühne gerannt, gefolgt von den Amazonen. Eine Priesterin steht noch auf der Bühne und berichtet über das fürchterliche Kampfgeschehen, in dem Penthesilea "den grimm'gen Hunden beigesellt" die Glieder des Achill in Stücke reißt³¹⁵. Anschließend stürzt Meroe herein und berichtet ausführlich über Einzelheiten des schrecklichen Ereignisses. Der Zuschauer erfährt also die Gräueltaten, den Fortgang der Handlung ebenfalls von einer Zuschauerin, die sich aber dem Geschehen näher, auf der Bühne, befindet. In Kleists *Penthesilea*, dem Originaltext, der diesem Libretto zugrunde liegt, findet man übrigens nur spärliche Regieanweisungen, und die Wahnsinnscharakterisierung der Protagonistin lediglich implizit, durch ihre Tat, geschildert. In Schoecks Umarbeitung hingegen finden sich viele Nebentextanweisungen zur detaillierten Gestaltung von Penthesileas Wahnsinn.

In Donizettis *Anna Bolena* sind es Umstehende, die den Wahnsinn der unschuldig zum Tode verurteilten Anna beschreiben:

³¹⁴ Paisiello: *Nina ossia La pazza per amore*. S. 10.

³¹⁵ Schoeck: *Penthesilea*, o.S.

Scena quinta

CORO (*tutti*)

Chi può vederla a ciglio asciutto
in tanto affanno, in tanto lutto,
e non sentirsi spezzare il cor?

CORO (*parte*)

Or muta e immobile qual freddo sasso;
or lungo e rapido studiando il passo;
or trista or pallida, com'ombra, in viso;
or componendosi ad un sorriso:
in tanti mutasi diversi aspetti,
quanti in lei sorgono pensieri e affetti
nel suo delirio, nel suo dolor.³¹⁶

Fünfte Szene

CHOR (*alle*)

Wer kann sie mit trockenem Auge sehen
in dieser Sorge, in dieser Trauer,
und das Herz nicht zerbrechen fühlen?

CHOR (*geht ab*)

Stumm und unbeweglich wie ein kalter Stein;
langsam oder schnell den Schritt beobachtend;
traurig oder bleich, wie ein Schatten im Gesicht;
oder sich aufbauend an einem Lächeln:
in so vielen verschiedenen Aspekten,
wie viele Gedanken und Gefühle entspringen
ihrem Delirium, ihrem Schmerz.

Wie der kommentierende Chor aus einem antiken Vermächtnis vermitteln die Stimmen hier die Qualen, das Mitleiden. Der Chor beschreibt aber nicht nur die äußeren Veränderungen, sondern verfügt auch über die Kompetenz, die Gefühlswelt der Heldin zu kennen und zu charakterisieren. Er wird somit zu einem starken Vermittler zwischen einem Helden, der in äußerster Not den Verstand verloren hat, und dem Zuschauer außerhalb der Fiktionsebene.

Äußerlich wie auch innerlich durch die Umstehenden charakterisiert wird auch Juana, die verrückte spanische Königin aus dem 16. Jahrhundert. In Alonso-Crespos Oper *Juana la loca* (Alonso-Crespo, 1991) wird ihre Entmündigung vor Gericht verhandelt. Juana ist angeklagt, nach dem Tod ihres Gatten den Verstand verloren zu haben und in ihrem Wahnsinn Spanien, ihre Untertanen und ihre Pflichten als Königin zu missachten:

FERNANDO:

Se viste de andrajos,
deja a sus hijos [...]

FERNANDO:

In Lumpen (Fetzen) gekleidet
Die Kinder verlassend [...]

TRIBUNAL:

[...] Dices que vistes harapos,
que no hablas ni pruebas bocado,
que peligras la paz de tus hijos,
que no ríes,
que no lloras.
[...] Dices que estás como enferma,
que castigas tu cuerpo con hambre,
que te escondes de toda la gente,
que le temes al brillo del sol.³¹⁷

TRIBUNAL:

[...] Sie sagen, du kleidest dich in Tücher,
Dass du nicht sprichst noch isst,
Dass du den Frieden deiner Kinder gefährdest,
Dass du nicht lachst,
Dass du nicht weinst.
[...] Sie sagen, du seist wie eine Kranke,
Dass du deinen Körper mit Hunger bestrafst,
Dass du dich vor allen Leuten verbirgst,
Dass du dich vor den Strahlen der Sonne verbirgst.

Die Königin soll entthront werden. Um die Argumente dafür so wirksam wie möglich zu gestalten, bringen Gegner Juanas alle Einzelheiten ihres Wahnsinns vor Gericht. Ihr Verteidiger und Freund, Lope de Padilla, versucht vergeblich, die geistige Umnachtung der Königin als vorüber-

³¹⁶ Donizetti: *Anna Bolena*. S. 88ff.

³¹⁷ Alonso-Crespo: *Juana la loca*, o.S.

gehenden Ausnahmezustand einer tiefen Trauer zu erklären. Juana wird entmachtet und verliert dann im Verlies, umgeben von ihren Wahngestalten, endgültig den Verstand. In einer Biographie des Historikers Álvarez³¹⁸ wird die junge Königin übrigens als eine in schwere Depressionen gefallene junge Frau geschildert, die nach dem Tod ihres Gatten mit dessen Leichnam zwei Jahre lang planlos durch ihr Land reist, bevor sie auf Betreiben ihres Vaters schließlich für den Rest ihres Lebens im Palast von Tordesillas für weitere vier Jahrzehnte gefangen gehalten wird.

Weitere Beispiele für Charakterisierungen des Wahnsinns durch die Umstehenden findet man in Schnittkes *Leben mit einem Idioten* (Jerofejew, 1992), in Henzes *We come to the river* (Bond, 1976), in *Ariadne auf Naxos* von Strauss (Hofmannsthal, 1912), in 'Thomas' Oper *Hamlet* (Carré und Barbier, 1868), in Halévys *Charles VI* (Delavigne, 1843) wie auch in Dalayracs *Nina* (Marsollier des Vivetières, 1786) und in Paisiello's *Nina* (Lorenzi, 1789).

Explizite Fremdcharakterisierungen sind insgesamt in den Wahnsinnsszenen der Oper selten zu finden. Ihr Anteil über die Jahrhunderte bleibt annähernd konstant.

10.4. "Addio cervello!"³¹⁹ – explizite Selbstcharakterisierungen

Neben den expliziten Fremdbeschreibungen des Wahnsinns eines Bühnenhelden durch die Komparsen gibt es auch Aussagen, die der Wahnsinnige selbst zu seinem Geisteszustand macht. Darunter fallen einerseits allgemeine Beobachtungen über innere seelische Vorgänge oder aber eine explizite verbale Charakterisierung des eigenen Ichs als wahnsinnig (direkte Selbstcharakterisierungen). Mit 70 Textstellen (36%) sind Selbstbeschreibungen verrückt gewordener Helden auf der Bühne recht häufig zu finden (vgl. Tabelle 32). Dies aus gutem Grund, denn oft muss der Held im Übergang von der geistigen Gesundheit zum Verlust des Verstandes seine Schritte in den Wahnsinn selbst beschreiben, v.a. dann, wenn er allein auf der Bühne steht.

Tabelle 32: Anzahl und Anteil an Selbstcharakterisierungen in Wahnsinnsszenen

	Wahnsinnsszenen insgesamt	Selbstcharakterisierungen			
		insgesamt		davon direkte Selbstcharakterisierungen	
		Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil*
17. Jahrhundert	20	8	40%	7	35%
18. Jahrhundert	37	14	38%	6	16%
19. Jahrhundert	89	34	38%	16	18%
20. Jahrhundert	47	14	30%	9	19%
Total	193	70	36%	38	20%

* Anteil an Wahnsinnsszenen insgesamt

³¹⁸ Álvarez (2005).

³¹⁹ Fioravanti: *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova*.

Die expliziten Selbstcharakterisierungen verteilen sich stetig mit einem Anteil von 30% bis 40% über die Jahrhunderte; sie scheinen ein regelmäßig angewandtes stilistisches Element der Wahnsinnscharakterisierung zu sein. Während der Anteil der direkten Selbstcharakterisierungen ab dem 18. Jahrhundert jeweils ca. die Hälfte aller Selbstcharakterisierungen ausmacht, ist er im 17. Jahrhundert auffälligerweise sehr viel höher. Ob dies durch die im 17. Jahrhundert übliche komische Wahnsinnscharakterisierung bedingt ist, ob es Teil der venezianischen Operntradition ist (von den hier untersuchten 20 Werken des 17. Jahrhunderts stammen 14 aus Venedig) oder ein Element der Barockoper darstellt, muss offen bleiben. Die folgenden Beispiele sollen unterschiedliche Formen der Selbstcharakterisierung im Verlauf der Operngeschichte verdeutlichen.

Atys in Lullys gleichnamiger Oper (Quinault, 1676) vermittelt dem Zuhörer seine Qualen sehr genau. Die Furie Aleaton hat ihre Wahnsinn und Tod bringende Fackel im Fluge über ihm *geschüttelt* (un flambeau qu'elle secouë en volant [...]):

ATYS

Ciel ! quelle vapeur m'environne!
Tous mes sens sont troublez, Je fremis, Je frissonne,
Je tremble Et tout à coup une infernale ardeur
vient enflammer mon sang Et devorer mon coeur.
Ciel! que vois-je? le Ciel s'arme contre la terre;
quel desordre! quel bruit! quel éclat de tonnerre!
Quels abimes profonds sous mes pas sont ouverts!
Que de Phantosmes vains sont sortis des Enfers!
Sangaride, Ah fuyez la mort que vous prepare, une divinité barbare :
C'est vôtre seul peril qui cause ma terreur.³²⁰

Im weiteren Verlauf der Szene ist Atys nicht mehr in der Lage, seinen Zustand selbst zu kommentieren. Der Wahnsinn hat ihn vollends erfasst, er rast mit einem Messer seiner Geliebten Sangaride hinterher, die er nicht mehr erkennt und sogleich ermordet.

Seine inneren Vorgänge gibt auch Boris Godunow in Mussorgskis gleichnamiger Oper (Mussorgski, 1874) preis, bevor er den Verstand verliert:

BORIS:

Und Trübsal schleicht ins Herz mir,
In Kummer und Angst die Seele schmachtet,
Ein heimlich Zittern fühl' ich, die Angst verfolgt mich,
ich hofft', mit heißen Gebeten zu lindern
Die brennenden Qualen des Gewissens.³²¹
[...] Huh! Ich erstick'! Der Atem geht mir aus ...
Ich fühlte, wie das Blut mir siedend stieg zum Kopf
Und wieder kehrt' zum Herzen.
[...] ein eis'ger Schauer faßt mich ... mich dünkt ... [...]³²²

³²⁰ Lully: *Atys*. 5. Akt, 3. Szene. S. 198f.

³²¹ Mussorgski: *Boris Godunow*. S. 33f.

³²² Mussorgski: *Boris Godunow*. S. 39f.

In heutiger klinisch-psychologischer Terminologie würde man bei Boris von physiologischen Anzeichen einer Stressreaktion sprechen, die bereits in eine Panikattacke übergeht. Im weiteren Verlauf der Szene erscheint dem Zaren in einer Halluzination das ermordete Kind. Boris ist nicht mehr zu Beschreibungen seines Zustandes fähig, spricht mit der Erscheinung und bittet sie um Verzeihung. Der Vorhang fällt.

Ein weiteres Beispiel für die expliziten Selbstbeschreibungen geben Sandrina und Belfiore in Mozarts Oper *La finta giardiniera* (Petrosellini [?], 1775). Nebst Schwindel, Schaudern, Zittern und Beben weicht ihnen die Erde unter den Füßen, sie erstarren, und schließlich ergreift sie ein toller Wahn, sie halten sich abwechselungsweise für Thyrsis, Cloris, Alcide oder Medusa (vgl. dazu Kapitel 6.7.). Ihr Erwachen aus dem Wahnsinn ist wie das Erwachen aus einem Schlaf³²³.

Des Weiteren gibt es nicht wenige Heldinnen und Helden, die ihren Zustand nicht näher umschreiben, sondern in so genannten 'direkten Selbstcharakterisierungen' sich kurz und bündig selbst für wahnsinnig erklären: "Wahnsinn ergreift mich – ich rase" (Gluck: *Orpheus und Eurydike*), "Wahnsinn faßt mich" (Mercadante: *Il giuramento*), "Perduta ho forse la ragione?" ("Habe ich also den Verstand verloren?", Coppola: *La pazza per amore*), "Addio cervello" ("Auf Wiedersehen, Hirn", Fioravanti: *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova*), "Mein Sinn ist wirr vom vielen Liegen ohne Trost" (Strauss: *Ariadne auf Naxos*) oder "I am mad, quite mad, Yes I went mad" (Argento: *Miss Havisham's Wedding Night*).

Explizite Selbstbeschreibungen sind in den Wahnsinnsszenen recht häufig und gleichmäßig über die vier Jahrhunderte zu finden. Direkte Selbstcharakterisierungen wie beispielsweise Ofelias "Ofelia è pazza"³²⁴ sind im 17. Jahrhundert besonders zahlreich.

10.5. "Con quegli occhi sbarrati!"³²⁵ – Art und Häufigkeit einzelner Merkmale der äußeren Wahnsinnscharakterisierung

Zur Charakterisierung von Wahnsinn bedienen sich die Librettisten einer Vielzahl von Gestaltungselementen, die in unzähligen Kombinationen, selten einzeln, Wahnsinnsszenen kennzeichnen. Wie in diesem Kapitel besprochen, sind die Gestaltungselemente im Rahmen von 'Charakterisierungen im Nebentext', von 'Fremd-' und 'Selbstcharakterisierungen' zu finden. Diese drei Typen von Charakterisierungen lassen sich in weitere, insgesamt zehn Kategorien unterteilen, mit denen Wahnsinn auf der Opernbühne explizit gekennzeichnet wird. Die Kategorien umfassen Körpermerkmale, Äußerlichkeiten und affektive Besonderheiten. Die folgende Tabelle zeigt die Kategorien in absteigender Rangfolge³²⁶:

³²³ Mozart: *La finta giardiniera*. 2. Akt, 16. Auftritt. S. 445ff.

³²⁴ Faccio: *Amleto*. S. 83.

³²⁵ Mascagni: *Guglielmo Ratcliff*. S. 48.

³²⁶ Mehrfachnennungen innerhalb einer Wahnsinnscharakterisierung sind möglich.

Tabelle 33: Zahl des Auftretens der häufigsten Merkmale zur Wahnsinnscharakterisierung

Augen	Kleider	Gesicht	Haar	Lachen	Zittern	Singen	Sprechweise	Weinen	Schreien	keine Angaben
43	29	28	19	16	15	14	11	8	5	68

Mit nicht weniger als 43 Textstellen sind Charakterisierungen der Augen und des Blickes das am häufigsten anzutreffende Beschreibungsmittel. Einen 'starren Blick' zeigen beispielsweise der nach vielen Jahren vorgespielten Wahnsinns nun tatsächlich verrückt gewordene Enrico (Henneberg, 1991)³²⁷, die verrückte Mutter aus Stockhausens *Donnerstag aus Licht* (Stockhausen, 1981)³²⁸, Albert in Aubers Oper *Le lac des Fées* (Scribe und Mélesville, 1839) oder Linda, die zu Unrecht verstoßene Tochter und Geliebte in Donizettis *Linda di Chamounix* (Rossi, 1842)³²⁹. Die Augen wahnsinniger Opernheldinnen und -helden können aber auch 'glühen' wie die des Helden in Reichardts Oper *Ino*³³⁰ oder die des 'old man' in Rimski-Korsakows Oper *Servilija*³³¹. Sie können 'wild' sein wie in Haydns Oper *Ritter Roland* (Porta, 1782)³³² oder gar 'blöd verdreht' wie die des Titelhelden in Rossinis Oper *Sigismondo* (Foppa, 1814)³³³.

Die Augen als das meist genannte den Wahnsinn charakterisierende Merkmal in der Oper finden sich auch in der bildenden Kunst als Objekt von Wahnsinnsdarstellungen. Eine Zeichnung des Lavaterschülers Johann Heinrich Füssli beispielsweise zeigt einen 'männlichen Kopf mit Ausdruck des Wahnsinns', der mit schreckensweit aufgerissenen Augen gen Himmel starrt³³⁴, sodass das Weiß des Auges sichtbar wird. Den Augen, dem Blick kann man sich fast nicht entziehen, sie leiten geradezu ins Bild. Unzählige weitere Beispiele für verdrehte, aufgerissene oder tieftraurige Augen findet man in Bhattacharyas Untersuchung zur Wahnsinnsdarstellung in der bildenden Kunst: *Nox Mentis* (1985)³³⁵.

Angaben zur Kleidung bilden das zweithäufigste Merkmal. In Aubers Oper *La Muette de Portici* (Scribe, 1828) wird Masaniellos Wahnsinn in der 3. Szene des 5. Akts explizit durch die veränderte Kleidung eingeleitet: *Le désordre de ses vêtements annonce le trouble de ses esprits*³³⁶. Die entsprechende Stelle in der von Calisto Bassi vertonten italienischen Version des gleichen Librettos *La Muta di Portici* lautet: *Il disordine delle sue vesti annunzia il disordine delle sue idee*³³⁷. Ein ungepflegter Mann auf der Opernbühne ist auch Nebukadnezar in Verdis Oper *Nabucco* (Solera, 1842). Nachdem ihn der Blitz und damit der Wahnsinn getroffen hat, tritt er mit einem zerzausten Bart und in ungeordneter Kleidung auf die Bühne. Das weiße, wallende Kleid, dem Nachthemd Kranker nicht unähnlich, findet man bei Saffo in Pacinis gleichnamiger Oper (Camma-

³²⁷ Trojahn: *Enrico*. S. 63.

³²⁸ Stockhausen: *Donnerstag aus Licht*. 1. Akt. Michaels Jugend. K. 21.

³²⁹ Donizetti: *Linda di Chamounix*. 3. Akt, 4. Szene.

³³⁰ Reichardt: *Ino*. S. 99.

³³¹ Rimski-Korsakow: *Servilija*. 1. Akt, 7. Szene.

³³² Haydn: *Ritter Roland*. 13. Szene.

³³³ Rossini: *Sigismondo*. 1. Akt, 17. Szene.

³³⁴ Bhattacharya-Stettler (1985). Tabelle 27.

³³⁵ Bhattacharya-Stettler (1985).

³³⁶ Auber: *La Muette de Portici*. S. 35.

³³⁷ Bassi: *La Muta di Portici*. S. 745.

rano, 1840)³³⁸. Auch Cathérine in Meyerbeers Oper *L'Etoile du nord* (Scribe, 1854)³³⁹ ist weiß gekleidet, ebenso Ophélie in Thomas' Oper *Hamlet* (Carré und Barbier, 1868):

LE CHŒUR, OPHÉLIE.

*Entre Ophélie, vêtue d'une longue robe blanche et bizarrement coiffée de fleurs et de lianes entrelacées dans sa chevelure dénouée.*³⁴⁰

Das weiße Kleid als Symbol der Unschuld wie aber auch der Versehrtheit, trägt ferner Ofelia in Faccios *Amleto* (Boito, 1865)³⁴¹. Das besagte Kleid der Wahnsinnigen beschreibt auch Spieß, der in seinem Werk 'Biographien der Wahnsinnigen' Ende des 18. Jahrhunderts über seinen Besuch in einem "Hospital der Wahnsinnigen" wie folgt berichtet:

Diese Unglücklichen waren meist nur mit einem langen, leinenen Hemde bekleidet, weil sie, nach der Versicherung des Arztes, keine andere Kleidung duldeten.³⁴²

Wie Thomas' Ophélie ist auch Faccios Ofelia mit Blumen geschmückt und trägt zudem noch eine Schürze voller Gräser und Pflanzen. Während sie ein 'Lied im Lied' singt (vgl. dazu Kapitel 11.5), zeigt sie starke Stimmungsschwankungen, bevor sie sich endgültig dem Wahnsinn und dann dem Suizid hingibt.

Wie weiter oben bereits angesprochen, findet man die wohl ausführlichste Beschreibung der Kleidung eines Verrückten in Henzes Oper *We come to the river* (Bond, 1976)³⁴³. Wenn der Wahnsinnige Nr. 10 auftritt, ist er am ganzen Körper mit Kugelglocken, tibetanischen Trommeln, Zymbeln und Felltrommeln geschmückt, was Henze in der Partitur mit einer Zeichnung des Kostümierten detailliert vorgibt. Dabei ist genau sichtbar, welche Perkussionsinstrumente wo am Körper des Wahnsinnigen Nr. 10 festgemacht werden sollen. Beschreibungen der Kleider von Opernheldinnen sind übrigens weitaus häufiger zu finden als solche ihrer männlichen Kollegen.

Wie die Librettoauszüge deutlich machen, kann der Kopf eines wahnsinnigen Helden wie beispielsweise in Verdis *Nabucco* sehr vage formuliert alle Züge des Wahnsinns zeigen ("la follia appare in tutti i suoi lineamenti"³⁴⁴), oder das Gesicht verzerrt sich explizit wie beim ekstatischen, wahnsinnig lachenden Bill in Brands Oper *Maschinist Hopkins* (Brand, 1929)³⁴⁵. In Mascagnis Oper *Guglielmo Ratcliff* (Maffei, 1895) ist es ein Gesicht "mit von Flammen erglühtem Odem"³⁴⁶. In Schnittkes Werk *Leben mit einem Idioten* (Jerofejew, 1992) beschreibt die Ehefrau den Kopf des Idioten Wowa mit den Worten: "Er hat den Schädel eines Degenerierten"³⁴⁷. Oft ist das Antlitz, wenn es näher spezifiziert wird, 'bleich' wie in *Nina ossia La pazza per amore* (Paisiello, Carpani,

³³⁸ Pacini: *Saffo*. S. 862.

³³⁹ Meyerbeer: *L'Etoile du nord*. S. 392.

³⁴⁰ Thomas: *Hamlet*. S. 48.

³⁴¹ Faccio: *Amleto*. S. 83.

³⁴² Spieß (Erstausgabe 1795/96). S. 275.

³⁴³ Henze: *We come to the river*. S. 286.

³⁴⁴ Verdi: *Nabucco*. S. 54.

³⁴⁵ Brand: *Maschinist Hopkins*. S. 45f.

³⁴⁶ Mascagni: *Guglielmo Ratcliff*. S. 58.

³⁴⁷ Schnittke: *Leben mit einem Idioten*. S. 85.

1789), *Ines de Castro* (Persiani, Cammarano, 1835), *Roberto Devereux* (Donizetti, Cammarano, 1837), *Le lac des Fées* (Auber, Scribe, 1939), *La Vestale* (Mercadante, Cammarano, 1840), *Linda di Chamounix* (Donizetti, Rossi, 1842) oder *Amleto* (Boito, Faccio, 1865). Hohe Anforderungen an das Schauspieltalent eines Sängers stellt der Librettist Stephanie in der von Ditters von Dittersdorf vertonten Oper *Die Liebe im Narrenhause* (1787). Unter den Anweisungen für die Bewohner oder besser Insassen des Narrenhauses finden sich "entzückende Gesichtsverzerrungen", "zärtliche Grimassen" oder auch "Entzücken ausdrückende Grimassen"³⁴⁸.

Die Beschreibung des Haars wahnsinniger Protagonisten ist das vierthäufigste Merkmal der kodierten Charakterisierungen. Es ist entweder zerraut, gesträub oder wenigstens unordentlich. Eine Ausnahme bildet Ninas Frisur in Dalayracs Oper *Nina ou La folle par amour* (Marsollier des Vivetières, 1786); ihr Wahnsinn wird durch eine – damals wohl skandalöse – nicht gepuderte Perücke dargestellt. Ein weiteres Stilmittel aus der Tabelle 33, das sich dazu eignet, Verrücktheit darzustellen, ist ein unangebrachtes Lachen oder das verzückte Lächeln in einem hochdramatischen Moment, in dem die Welt des Protagonisten zusammenbricht (z.B. in Thomas' *Hamlet*, Massenets *La Navarraise*, Schoecks *Penthesilea*). Das Zittern, ein physiologisches Zeichen einer Stressreaktion, zeigen einige wenige Protagonisten (z.B. in Mozarts *La finta giardiniera*, Lullys *Atys*). Das Absingen eines meist glücklichen Liedes wird eingehend in Kapitel 11.5. besprochen. Im folgenden Kapitel 11 wird zudem auf Veränderungen der Sprechweise wie bei-spielsweise 'Stottern' (in Chaillys Oper *L'Idiota*, 1970) oder eine im Wahnsinn 'veränderte Stimme' wie in Schrekers *Die Gezeichneten* (1918) eingegangen. Geweint wird in der eigentlichen Wahnsinnsszene nur selten, doch erstaunlicherweise sind auch Männer davon betroffen, wie beispielsweise Charles VI in Halévys gleichnamiger Oper (1843) oder Murville in Bertons *Le Délire* (1799).

Sind bei den meisten Kategorien anteilmäßig immer etwa gleich viel Männer wie Frauen vorhanden, die durch ein Merkmal charakterisiert werden, so ist es bei der Kleidung und beim Lachen signifikant häufiger die Frau, die damit gekennzeichnet wird. Hingegen sind Veränderungen der Sprechweise häufiger bei Männern explizit vorgeschrieben, und grundsätzlich gibt es bei männlichen Wahnsinnigen weniger Charakterisierungen.

Explizite Fremdcharakterisierungen, bei denen die Komparsen oder der Chor auf der Bühne mit Worten verdeutlichen und beschreiben, dass der Held wahnsinnig wird, sind insgesamt selten zu finden. Sie kommen über die Jahrhunderte verteilt gleichmäßig vor. Aussagen, die der Wahnsinnige selbst zu seiner Geisteskrankheit macht, so genannte Selbstcharakterisierungen, findet man hingegen recht häufig und gleichmäßig über die Jahrhunderte verteilt. In Bezug auf die Angabe von äußeren Merkmalen der Bühnenwahnsinnigen sind bei den meisten Kategorien immer etwa gleich viel Männer wie Frauen vertreten, die durch ein Merkmal charakterisiert werden. Bei der Kleidung und beim Lachen wird häufiger die Frau gekennzeichnet. Veränderungen der Sprache hingegen findet man häufiger bei Männern beschrieben, und grundsätzlich gibt es bei männlichen Wahnsinnigen weniger Charakterisierungen.

³⁴⁸ Ditters von Dittersdorf: *Die Liebe im Narrenhause*. S. 283ff.

10.6. Il pazzo perfetto – ein Idealtypus des Wahnsinnigen

Die Erkenntnisse über die darstellende und affektive Charakterisierung von Opernwahnsinnigen aus dem im Kapitel 10.5 Gesagten sollen nun versuchsweise zu einem Bild, zu einem Idealtypus verdichtet werden. Aus den zusammengestellten Charakterisierungen sind die in Tabelle 33 aufgeführten Merkmale und deren Häufigkeit hervorgegangen. Versucht man nun, anhand dieser empirisch erhobenen äußeren Merkmale einen männlichen und einen weiblichen Idealtypus des Opernwahnsinnigen zu entwerfen, dann könnte das Bild etwa so aussehen:

Verliert eine *Frau* auf der Opernbühne den Verstand, dann irrt ihr Blick über die Bühne, ihr Gesicht ist verzerrt und bleich, das offene, unfrisierte Haar wallt über in Unordnung gebrachte, vorzugsweise weiße Kleidung. Starke Stimmungsschwankungen mit unangebrachtem Auflachen, verklärtem Lächeln, Schluchzen oder Zittern begleiten ihre Erscheinung.

Das Bild des *männlichen* Opernhelden, der dem Wahnsinn erliegt, unterscheidet sich nur unwesentlich von dem seines weiblichen Gegenparts: Auch seine Augen verlieren sich an den Gegenständen und irren im Raum umher. Sein Gesicht ist in wahnsinnigen Grimassen verzerrt, und seine Kleidung, wie auch sein Haar, sind in Unordnung gebracht. Zwar zittert er nicht, und er lacht oder lächelt auch nicht unangebracht, dafür stottert er manchmal, oder er rast taumelnd über die Bühne.

Vergleichen wir diesen aus den vorliegenden Szenen- und Rollencharakterisierungen erstellten Idealtypus der Erscheinung von Opernwahnsinnigen mit gängigen, tradierten Klischeebildern, so decken sich die Vorstellungen doch ziemlich genau. Bis auf einen entscheidenden Punkt: Man wird in der Fachliteratur kein männliches Klischeebild umrissen finden. Dies entspricht der weit verbreiteten Annahme, die sich sogar in lexikalischen Definitionen niederschlägt, dass es im Musiktheater v.a. die Frauen seien, die wahnsinnig würden. Der tatsächlich aber zahlenmäßig häufiger vorkommende männliche Opernheld, der den Verstand verliert, verdient daher ebenso ein Klischeebild, auch wenn sich dieses nur in wenigen Punkten von demjenigen der Diva unterscheidet.

11. Ohimé! Cruda sorte! – implizite Figurencharakterisierung im Wahnsinnstext

Störungen des Sprachvermögens findet man häufig als Folge neurologischer Erkrankungen oder Verletzungen des Gehirns. So genannte 'aphasische Störungen' entstehen nach direkten oder indirekten Läsionen der Sprachzentren und deren kortikaler und subkortikaler Verbindungen. Dabei können je nach betroffenen Regionen unterschiedliche Anteile der Sprachverarbeitung beeinträchtigt werden. Von häufig beobachtbaren Wortfindungsstörungen, die auch bei Gesunden auftreten können – etwa in Verbindung mit starker Müdigkeit –, bis hin zu völliger Sprachlosigkeit findet man alle Abstufungen von Beeinträchtigungen der Sprache.

Aphasische Symptome sind aber auch im Zusammenhang mit bestimmten psychischen Störungen klinisch beobachtbar. Sie zeigen sich beispielsweise bei einer schweren Depression in Form einer Sprachverlangsamung und inhaltlicher Ideenarmut. Als Kontrast dazu kann bei einer manischen Störung ein nur mühsam oder gar nicht zu unterbrechender Redefluss, eine so genannte logorrhöische Störung, auftreten. Im klinischen Alltag findet sich bei den Patienten eine große Bandbreite interindividueller Unterschiede in Hinblick auf die Beziehung zwischen Störung und sprachlichem Ausdruck. Ein Vergleich der Bühnensprache von Opernwahnsinnigen mit klinischen Symptomen der Sprache psychisch Kranker steht hier indessen nicht im Vordergrund. Dazu fehlen grundlegende Parallelen der klinischen Realität zur ästhetischen Inszenierung psychischer Ausnahmezustände auf der Bühne. Zudem ist eine ahistorische Perspektive, die anhand einer modernen klinischen Beobachtungsmethode Urteile über eine teilweise jahrhundertealte Opernsprache fällt, von geringem Interesse. Und schließlich wäre der mögliche Erkenntnisgewinn, den man zur Deskription und Interpretation der vergangenen vier Jahrhunderte von Wahnsinn in der Oper zu erbringen vermag, mit diesem Zugang zu einseitig.

Die Sprache ist das primäre Kommunikationsmittel in der menschlichen Lebenswelt. In der Oper hingegen ist der Text nur eine der konstituierenden Ausdrucksebenen neben der Musik und der szenischen Dramaturgie (wie Gestik, Mimik, Proxemik, Tanz, Maske und Kostüm, Bühnenbild und Beleuchtung). So identifiziert Rosand³⁴⁹ die Ebenen 'Text allein', 'Musik allein' und 'Musik und Text gemeinsam' für den Ausdruck von Opernwahnsinn. Sie formuliert weiter:

Operatic madness can rely primarily on text. In such cases, abuses of the conventions of verbal logic and syntax, of rhetorical order, determine musical expression.³⁵⁰

Wie bei den im vorangegangenen Kapitel diskutierten expliziten Figurencharakterisierungen erwartet man auch in den impliziten Charakterisierungen auf der Textebene auffällige Kontraste zu Form und Inhalt der Formulierungen, die der Protagonist vor dem Verlust seines Verstandes verwendet hat. Beispiele für mögliche Kontraste wären etwa unvollständige Sätze, Syntaxfehler, Wörter, die der Wahnsinnige zuvor nie gewählt hätte, oder auch Textinhalte, die nichts mit der aktuellen Realität auf der Bühne zu tun haben.

³⁴⁹ Rosand (1992). S. 243.

³⁵⁰ Rosand (1992). S. 243. (Auch die dramaturgische Ebene sollte erwähnt werden.)

Folgende zwei Fragen stehen im Mittelpunkt des Interesses:

1. Schlägt sich der Wahnsinn eines Opernhelden tatsächlich in der sprachlichen Gestaltung seiner Rolle nieder? Sind die erwarteten syntaktischen und/oder stilistischen Regelbrüche sowie inhaltliche Sinnentgleisungen zu beobachten, oder sind Abweichungen von der Alltagssprache eher unbedeutend und als zufällig einzustufen?
2. Falls es eine 'Wahnsinssprache' der Oper gibt: Weisen die Sprachmerkmale bestimmte Gemeinsamkeiten auf, die über die Jahrhunderte von allen Librettisten in etwa gleicher Weise eingesetzt werden, oder sind Sprachmerkmale vielmehr individuell verschieden und ganz der Gestaltungsfreiheit des Librettisten bzw. gewissen Tendenzen seiner Zeit überlassen?

Die meist ununterbrochene direkte Rede ist das Kennzeichen, die Besonderheit des Operntextes³⁵¹. Die Analyse der vorliegenden Librettoauszüge beschränkt sich deshalb auf die direkte Rede der Bühnenwahnsinnigen. Ziel dieses Kapitels ist die Erfassung und Beschreibung der impliziten Charakterisierungen im Text, d.h. möglicher Gemeinsamkeiten und sprachlicher Auffälligkeiten der Wahnsinns-Texte auf formaler und inhaltlicher Ebene.

Die in den Texten gefundenen Abweichungen auf formaler Ebene der Sprache lassen sich in die folgenden vier Aspekte einteilen:

1. Auffällige Wortwiederholungen (Perseverationen)
2. Abgebrochene, unvollständige Sätze und abgehackte Wörter (Verstümmelungen)
3. Besonderheiten in der Vers- und Reimstruktur (metrische Abweichungen/Deformationen)
4. Auffällige Zeichensetzung wie beispielsweise häufige Verwendung von Auslassungspunkten oder Gedankenstrichen (Zeichensetzung)

Besonderheiten in der Vers- und Reimstruktur können nur ansatzweise erfasst werden, da hierzu sprachspezifische Eigenschaften und Eigenheiten der jeweiligen Originalsprache angemessen einzubeziehen wären.

Die Auftretenshäufigkeiten der verbleibenden drei Kriterien verteilen sich wie folgt:

Tabelle 34: Numerische und prozentuale Häufigkeiten sprachlicher Eingriffe auf formaler Ebene

	Szenen insgesamt	Perseverationen		Verstümmelungen		Zeichensetzung	
		Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	20	2	10%	2	10%	0	0%
18. Jahrhundert	37	2	5%	2	5%	4	11%
19. Jahrhundert	89	4	4%	11	12%	2	2%
20. Jahrhundert	47	9	19%	9	19%	4	9%
Total	193	17	9%	24	12%	10	5%

³⁵¹ Aus diesem Grund sind sich gemäß Schwitalla die Linguisten nach wie vor nicht einig darüber, ob Operntexte überhaupt als 'Texte' bezeichnet werden sollen (Schwitalla (1997). S. 134ff.)

Auf inhaltlicher Ebene sind es vornehmlich die folgenden sechs Kriterien, die Hinweise auf einen zerrütteten Verstand geben können:

1. Situationsverkennungen
2. Wirres Sprechen
3. Sinnlose Äußerungen
4. 'Lied im Lied'
5. Sprechen in 'fremden Zungen'
6. Affektausrufe

'Situationsverkennungen' sind sprachinhaltlich schlüssige und zusammenhängende Missdeutungen der (fiktiven) Realität, die dem Geisteskranken eine neue Sinnstiftung der nicht aushaltbaren Situation vermitteln. Eine weitere Stufe im sprachlichen Auflösungsgrad führt zum Kriterium 'Wirres Sprechen'. Nur mit lockerem inhaltlichem Zusammenhang werden Wörter oder Sätze aneinander gereiht, die zwar einzeln sinnvoll sind, aber keinen Bezug aufeinander nehmen. Dazu gehört v.a. das so genannte ideenflüchtige Sprechen, bei dem in rascher Folge neue, meist unvollendete Gedanken ausgesprochen werden, oder auch verwirrte, unzusammenhängende Äußerungen in Momenten des Schocks, der akuten geistigen Umschattung. Das Kriterium 'Sinnlose Äußerungen' schließlich bezeichnet die letzte Stufe der sprachinhaltlichen Auflösung und betrifft Wörter oder Sätze, die in sich wenig oder keinen Sinn ergeben und die weder mit der aktuellen Situation noch unmittelbar mit halluzinatorischem Erleben in Beziehung stehen.

Tabelle 35 zeigt die Auftretenshäufigkeiten der sechs Kriterien.

Tabelle 35: Numerische und prozentuale Häufigkeiten³⁵² sprachlicher Eingriffe auf inhaltlicher Ebene

	Szenen insgesamt	Situations- verkennungen	Wirres Sprechen	Sinnlose Äußerungen	'Lied im Lied'	'Fremde Zungen'	Affekt- ausrufe
17. Jh.	20	10 (50%)	4 (20%)	4 (20%)	2 (10%)	0 (0%)	5 (25%)
18. Jh.	37	23 (62%)	11 (30%)	3 (8%)	5 (14%)	3 (8%)	10 (27%)
19. Jh.	89	52 (58%)	22 (25%)	2 (2%)	15 (17%)	0 (0%)	44 (50%)
20. Jh.	47	30 (64%)	21 (45%)	6 (13%)	4 (9%)	2 (4%)	16 (34%)
Total	193	115 (60%)	58 (30%)	15 (8%)	26 (13%)	5 (3%)	75 (39%)

Nach einer kurzen Einführung in die Sprache des Wahnsinns auf der Bühne werden in den folgenden Kapiteln die einzelnen Kriterien im Rahmen ihres Vorkommens besprochen. Ferner werden diejenigen Kriterien anhand einiger Textbeispiele erläutert, die sich für die sprachliche Charakterisierung von Opernwahnsinnigen offenbar besonders eignen.

³⁵² Mehrfachnennungen in verschiedenen Kategorien sind möglich.

Auf inhaltlicher Ebene wird die Kategorie 'Sprechen in fremden Zungen' nicht weiter verfolgt, da sie nur fünf Werke umfasst, nämlich: Vivaldis *Orlando* (französisch), Pergolesis *Livietta e Tracollo* (lateinisch), Paisiellos *Il Socrate immaginario* (pseudogriechisch), Argentos *Miss Havisham's Wedding Night* (französisch) sowie Bernsteins *A Method for Madness* (pseudolateinisch). Erwähnenswert ist zudem, dass es im 19. Jahrhundert keine Oper gibt, in der wahnsinnig Gewordene 'in fremden Zungen' sprechen. Angesichts der insgesamt kleinen Kategorie kann dieser Umstand aber nicht weiter interpretiert werden.

Wie bereits mehrfach erwähnt, werden – trotz der besprochenen Vor- und Nachteile – die Werke wiederum Jahrhunderten zugeordnet und nicht Musikepochen. Im Falle der hier diskutierten sprachlichen Charakteristika wurde aber stichprobenartig überprüft, ob die Wahl einer der beiden alternativen Zuordnungen eine statistisch entscheidende Auswirkung auf die Ergebnisse dieses Kapitels hat. Dies ist nicht der Fall.

Im Folgenden werden die für ein bestimmtes Jahrhundert oder eine Epoche auftretenden sprachlichen Besonderheiten der Librettotexte von Opernwahnsinnigen kurz aufgerollt und diskutiert. Zu beachten bleibt, dass die Befunde jeweils entsprechende Häufigkeiten in den 193 Textstellen repräsentieren; es kann deshalb in jeder Epoche vereinzelt Werke geben, die den Gesamtaussagen widersprechen.

11.1. Die Sprache des Wahnsinns über die Jahrhunderte³⁵³

Die sprachliche Inszenierung von Wahnsinn in der Oper wurzeln gemäß Osthoff in den direkten Vorläufern des Musiktheaters, wie "Pastorale, Tragödie, mythologischem Intermedium. Sie alle sind in Versen gefasst"³⁵⁴. Diese Ansicht teilt auch Maehder:

Die Ursprünge der Opernkomposition des frühen Seicento in Theatergattungen, die nach dem humanistischen Kanon unter die Kategorie der 'favola pastorale' gerechnet worden wären, besaßen unmittelbare Auswirkungen auf die Versgestalt der frühen Opern. Unter dem Vorbild der Dichtungsgattung der Pastorale des Cinquecento [...] setzten sich ungereimte *versi sciolti*, d.h. eine freie Mischung von Endecasillabi und Settenari, als Standardvers für rezitativischen Sprechgesang durch.³⁵⁵

So genannte 'versi sciolti' sind also reimlose Kombinationen aus sieben- und elfsilbigen Zeilen, die sich durch ihre Nähe zur Prosa und zum Dramenvers für den allgemeinen Sprechgesang eignen. Für die sprachliche Gestaltung von Wahnsinnsszenen hingegen ist gemäß Fabbri³⁵⁶ der 'sdrucchiolo' ein beliebter Vers, der sich im italienischen Versmaß durch die Betonung der drittletzten Silbe auszeichnet. Fabbri verdeutlicht den 'sdrucchiolo' an einem Beispiel aus Freschis

³⁵³ Weitere historische und psychiatriegeschichtliche Aspekte zu den einzelnen Jahrhunderten finden sich in den Eingangskapiteln 4 bis 7.

³⁵⁴ Osthoff (1972). S. 51.

³⁵⁵ Maehder (1992). S. 62.

³⁵⁶ Fabbri (1995). S. 172. S. dazu auch Rosand (1992). S. 253; Osthoff (1972). S. 51f.

Oper *Helena rapita da Paride* (Aureli, 1677). Darin zeigt Elisa dem eifersüchtigen Euristene, wie man Wahnsinn vortäuschen kann. Obwohl völlig bei Sinnen, wird sie durch die eigene Vorstellung so absorbiert, dass sie – immer noch gemäß Fabbri – einige der typischen Zeichen von Bühnenwahnsinn zeigt, u.a. in 'versi sdruciolì' spricht:

ELISA.
[...]
giovini semplici
d'animo timido
e di cor tenero
a grandi imprese [...] ³⁵⁷

ELISA.
[...]
einfache junge Menschen
von schüchterner Seele
und von zartem Herz
zu großen Heldentaten [...]

Osthoff führt in seinem Artikel weiter aus, dass die 'versi sdruciolì' der Tradition gemäß aber ebenso für Naturgewalt, das Hirten- und Landleben, für Arkadisches, Komisches wie auch für metaphysische Ebenen des Unirdischen stehen.

Einen weiteren Faktor, der einen großen Einfluss auf die Entwicklung der sprachlichen Wahnsinnsdarstellung in der Oper ausübt, findet man in der Commedia dell'Arte des 16. Jahrhunderts. Die wenigen Überlieferungen – diese Theaterform wurde als Stegreif-Komödie nur selten in schriftlicher Form, und wenn, meist nur in groben Zügen festgehalten – bezeugen die ästhetisierten Vorstellungen der Menschen des ausgehenden 16. Jahrhunderts über das Gebaren eines Wahnsinnigen auf der Bühne. Die Wahnsinnszenen sind in der Commedia dell'Arte beinahe ausschließlich komischer Art, ganz zur Belustigung des Publikums inszeniert. Fabbri charakterisiert in seinem aufschlussreichen Artikel eine typisierte 'Bravura'-Szene von Verrücktheit auf der Theaterbühne wie folgt:

A chief ingredient was the nonsensical conjunction of ideas from different sources – for the most part often appearing paradoxical or idiotic – in a teeming accumulation of small, illogical fragments. [...] But above all, these scenes focus on haphazard speech and emphatic, longwinded monologues during which the unfolding of the events represented in the play is slowed or entirely halted. ³⁵⁸

In ähnlicher Weise beschreibt Bianconi die sprachlichen Mittel, die die Heldin von Sacratís Musikdrama *La finta pazza* (Strozzi, 1641) anwendet:

Dummheiten, Widersinniges, Wortergüsse, Phantasien, zeitweise Verwirrungen, Halluzinationen mythologischer Figuren, sturzbachartige und unzusammenhängende Aufzählungen, Anhäufungen von Onomatopöien, Mischungen verschiedener Sprachen, überzogenes Gestikulieren, Kampfeslust, scherzhafte Belehrungen. ³⁵⁹

Wie bereits mehrfach in anderen Zusammenhängen erwähnt, will Deidamia in *La finta pazza* ihren Ehegatten durch Mitleid erregende Symptome ihres vorgetäuschten Wahnsinns vom krie-

³⁵⁷ Fabbri (1995). S. 185.

³⁵⁸ Fabbri (1995). S. 164.

³⁵⁹ Bianconi (1994). S. 493.

gerischen Geschäft und damit von einer Reise abhalten. Sie hält lange und verworrene Monologe und tyrannisiert und manipuliert gekonnt ihre Umwelt. Beispiele für die von Bianconi genannten Wortergüsse, Phantasien, sturzbachartigen, unsinnigen Aufzählungen oder mythologischen Halluzinationen sind folgende Textpassagen:

DEIDAMIA:
La fiera d'Erimanto
L'Erinne Acarontea
Il Piton di Tessaglia,
La Vipera Lernea,
Ci sfidano a battaglia. [...]

DEIDAMIA:
Das wilde Tier von Erimanto
Die acherontische Furie
Die Python von Tessalia,
Die Giftschlange Lernea,
Sie fordern uns zur Schlacht. [...]

DEIDAMIA:
Mugge il Toro di Pindo
Rugge il Nemeo Leone,
Udite, udite Cerbero, che latra.

DEIDAMIA:
Brüllt der Stier von Pindo
Brüllt der Löwe Nemeo,
Hört, hört Zerberus, der bellt.

DEIDAMIA:
Cutrettola, Fringuello, Oca, Frusone,
Barbagianni, Babbusso: [...]

DEIDAMIA:
Bachstelze, Buchfink, Gans, Kernbeißer,
Schleiereule, Wiesenpieper: [...]

DEIDAMIA:
Elena bella io sono,
Tu Paride troiano [...] ³⁶⁰

DEIDAMIA:
Ich bin die schöne Helena,
Du der trojanische Paris [...]

An anderen Stellen ihres Textes bringt Deidamia zum Ausdruck, dass sie fliegen kann, sie ertrinkt und verbrennt, bewährt sich angeblich als Heeresführerin und bringt mit ihrer Raserei die ganze Dorfbevölkerung in Aufruhr. Letztlich schafft sie es auch, ihren Geliebten vom Krieg und damit von der Abreise abzuhalten. Der Zweck ihres vorgetäuschten Wahnsinns ist erfüllt.

Deidamias häufige und lang andauernde Wahnsinnsszenen setzen mit ihrer vielfältigen sprachlichen Ausgestaltung hohe Erwartungen an die weitere Entwicklung der Wahnsinns-Sprache auf der Opernbühne. Tatsächlich gibt es aber in der gesamten Geschichte der Oper – nicht nur in der des 17. Jahrhunderts – nur wenige weitere Beispiele von formal und inhaltlich so reich ausgeschmückten Wahnsinnsszenen wie in *La finta pazzia*.

Wenn die verrückt gewordenen Opernhelden des 17. Jahrhunderts den Zuschauer nicht selbst und direkt darauf hinweisen, dass es ihnen psychisch nicht gut gehe (Orlando: "Ich bin mein Geist, von mir getrennt" ³⁶¹; Atys: "Tous mes sens sont troublez" ³⁶²; Didone: "Didone, tu deliri" ³⁶³; Orlando: "Pazzo forse son io" ³⁶⁴), charakterisiert sich ihre Sprache z.B. in Form detaillierter Beschreibungen durchlittener Halluzinationen, die aber syntaktisch und stilistisch meistens

³⁶⁰ Mioli (2001). S. 421f.

³⁶¹ Händel: *Orlando*. S. 106 ("Sono lo spirto mio da me diviso").

³⁶² Lully: *Atys*. S. 319.

³⁶³ Pallavicini: *Didone delirante*. S. 45 ("Didone, du bist von Sinnen").

³⁶⁴ Fabbri (1995). S. 181. "Also bin ich verrückt."

völlig korrekt sind. Komischer Unsinn und sprachliche Entfesselungen wie bei Deidamia sind in den vorliegenden Librettoauszügen insgesamt selten, im Vergleich über die Jahrhunderte aber noch am häufigsten im 'Settecento' zu finden. In der überwiegenden Zahl der Wahnsinnszenen drücken sich die Heldinnen und Helden in wohlklingenden 'versi sdruciolli' aus, wie etwa der verrückt gewordene Egisto in Cavallis gleichnamiger Oper (Faustini, 1643), der hin und her gerissen ist zwischen dem Wunsch nach Rache an der Liebesverräterin und neu erwachenden Liebesgefühlen:

EGISTO
 Celesti fulmini,
 onde vastissime,
 cupe voragini,
 leoni betuli,
 abbruciatela,
 sommergetela,
 inghiattitela,
 divoratela.
 Fermate, fermate,
 Deh, fermate, non l'offendete,
 non l'offendete, no!³⁶⁵

EGISTO
 Tödliche Blitze ihr,
 Wogen des Ozeans,
 Abgründe, bodenlos,
 reißende Bestien!
 Auf, verbrennet sie und
 ertränket sie,
 auf, begrabet sie und
 verschlinget sie!
 Was sag ich? Was sag ich?
 Ach, Erbarmen! Tut ihr nichts Böses,
 tut ihr nicht Böses, nein!

Diese Textstelle ist übrigens auch ein Beispiel für die von Osthoff³⁶⁶ weiter oben propagierte Nähe der 'versi sdruciolli' zu den Naturgewalten, die der rachedurstige Egisto anruft. Mit seinen Worten drückt der Held die ambivalente Qual zwischen Eifersucht, Liebe und Hass aus. Ohne jegliche formal-sprachliche Zeichen von Raserei gibt er dem Zuschauer damit unmittelbar Einsicht in seine Gefühle.

Eine weitere Ausnahme neben Deidamia bildet der närrische Zwerg in Cavallis Oper *Giasone* (Cicognini, 1648), dessen Stottern dem Librettisten Anlass zu vielen komischen Missverständnissen bietet und über den im nächsten Kapitel noch weiter berichtet wird.

In den vorliegenden Librettoauszügen des 17. Jahrhunderts definieren sich die Bühnenwahnsinnigen der Oper in sprachlicher Hinsicht weniger durch Entgleisungen auf der formalen Ebene als vielmehr durch ihre Selbstbeschreibungen als Wahnsinnige, durch Anrufung der Naturgewalten, der Furien (s. Kapitel 9.4.) sowie durch mythologische Halluzinationen (s. Kapitel 8.7.). Charakterisierungen des Wahnsinns auf formaler Ebene mittels abgebrochener Sätze, Wortwiederholungen, Gestammel und Stottern sind im 17. Jahrhundert noch nicht üblich, ebenso wenig wie häufige Affektausrufe, d.h., die poetische Qualität unterscheidet sich sehr von den späteren veristisch-naturalistischen Strömungen des 19. Jahrhunderts.

Die typische Wahnsinnszene des 18. Jahrhunderts – wie sie sich aus den untersuchten Werken erkennen lässt – zeichnet sich in sprachlicher Hinsicht auch durch weitgehendes Fehlen syntakti-

³⁶⁵ Cavalli: *Egisto*. S. 182f. Übers. dort.

³⁶⁶ Osthoff (1972). S. 51f.

scher oder stilistischer Regelbrüche aus. Auch hier sind häufiger sprachinhaltliche Charakterisierungen wie Selbstbeschreibungen, mehr oder weniger detaillierte Berichte von Halluzinationen in wohlklingenden Versen oder Affektausrufe zu verzeichnen. Beispielhaft hierfür sind die Momente der geistigen Umnachtung Sandrinas und des Grafen in Mozarts Oper *La finta giardiniera* (Petrosellini [?], 1775). Die beiden Liebenden, die vor lauter Verwirrung kurzzeitig den Verstand verlieren, sprechen auch in ihrem tiefsten Wahnsinn noch im selben rhythmischen Versmaß wie die psychisch stabilen Dienstboten:

SANDRINA:

Mio Tirsi, deh senti le dolci sirene,
con placido incanto qui sciolgono il canto;
e in dolce riposo ci fanno godere.

SANDRINA:

Hörst du nicht, mein'n Thyrsus, von Ferne ertönen
die Zaubergesänge der golden Sirenen,
sie laden uns ein zu erquickender Ruh.

IL CONTINO:

Ascolta, mia Clori, la lira d'Orfeo,
che incanta le belve, che muove le selve,
e arresta nell'onde rapito il nocchier.³⁶⁷

DER GRAF:

Hör, Kloris, die Leier des Orpheus sanft klingen,
die Felsen bewegt und Bestien bezwinget.
Der Schiffer im Weltmeer hält still und hört zu.

Ihr Irrsinn wird allein durch halluzinatorische Verwechslungen und im weiteren Verlauf des Geschehens durch hinweisende Äußerungen der Umstehenden zum Ausdruck gebracht.

Weitere Beispiele für wohlformulierte Wahnsinns-Texte sind Händels *Orlando* (unbekannter Bearbeiter, 1733), Paisiellos *Il Socrate immaginario* (Lorenzi, 1775), Haydns *Orlando Paladino* (Porta, 1782), Mozarts *Don Giovanni* (da Ponte, 1787), Paisiellos *Nina ossia La pazza per amore* (Carpani, 1789). Die Wahnsinnsprache des späten 18. Jahrhunderts zeichnet sich in noch höherem Maße aus durch inhaltlich vermittelte Charakterisierungen anstelle sprachlicher Regelbrüche. Häufiger findet man Situationsverkennungen; das unsinnige Sprechen hingegen ist fast vollständig verschwunden. Hinsichtlich Versmaß und einer gehobenen, edlen Sprache unterscheiden sich die Wahnsinnigen buchstäblich in nichts von den gesunden Helden auf der Bühne: in vier Jahrhunderten des Opernwahnsinns vielleicht die Zeit der am meisten verfremdeten und ästhetisierten Darstellungen von Geisteskrankheit auf der Bühne.

In der Oper des 19. Jahrhunderts, v.a. der romantischen Oper, findet man als auffälligstes Merkmal eine wiederholte Verwendung des Stilmittels 'Lied im Lied' als Ausdruck des Wahnsinns (s. dazu ausführlich Kapitel 11.5.). Allein in den vorliegenden Werken des 19. Jahrhunderts wird 15 Mal auf dieses Stilmittel zurückgegriffen, numerisch deutlich am häufigsten, anteilmäßig etwas weniger auffällig im Vergleich zu den anderen Jahrhunderten. Wirres Sprechen und Situationsverkennungen hingegen sind etwa gleich häufig anzutreffen wie in den anderen Jahrhunderten.

Wie Tabelle 35 verdeutlicht, ist aber das auffälligste sprachliche Merkmal, das im 19. Jahrhundert einen eigentlichen Boom erlebt, der Affektausruf als Zeichen der inneren Qual oder des Entsetzens. Abgehacktes Sprechen oder andere Eingriffe in die Satzstruktur sind nach wie vor eher

³⁶⁷ Mozart: *La finta giardiniera*. 2. Akt, 16. Auftritt. S. 452f. (Übers. in Partitur)

selten. Unsinnige Äußerungen sind in keinem anderen Jahrhundert so wenig zu finden wie im 19. Jahrhundert. So gibt es bis zum Ende des Jahrhunderts Wahnsinnszenen, die sich in ihrer sprachlichen Ausgestaltung in keiner Weise von einer beliebigen anderen Opernszene unterscheiden. Ein Beispiel für Wahnsinn, der auf sprachlicher Ebene keinerlei Zeichen von Geistesverwirrung aufweist, ist die folgende Szene des Titelhelden in Aberts romantischer Oper *Astorga* (Pasqué, 1866):

ASTORGA

(Den Kopf mit beiden Händen fassend, läßt er ihn zuckend auf die Brust niedersinken. In dieser Stellung verbleibt er, bis die Einleitung der folgenden Melodie ihn aus seiner Betäubung, seinem Starrsein weckt.)

Da nahest Du mir wieder, Du bleiches Angesicht!
Dein Auge so treu, so mild und so gut,
Es scheint mir zu sagen: Verzage nicht,
Du bist ja in meiner treuen Hut! [...]³⁶⁸

Astorgas Sprache ist erhaben, seine Worte sind gewählt und in Verse gekleidet, ganz dazu ange-tan, dem Zuschauer die künstlerische Überhöhung einer tragischen Geistesverwirrung wohlge-setzt und im Rahmen des Anstandes zu vermitteln. Fern sind die Zeiten, in denen die Verrück-ten auf der Bühne die Zuschauer mit ihren wahnwitzigen Ergüssen zum Lachen brachten.

Eine markante, insgesamt aber nicht häufig vorkommende Veränderung der Textgestaltung erfolgt schließlich mit der Oper des 20. Jahrhunderts (vgl. Kapitel 7). Der Eingriff besteht in der Tendenz zur realitätsnahen Übernahme von Texten aus der Umgangssprache, eine Entwicklung, die bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Oper (Verismo) oder in der Literatur (Naturalismus) zu beobachten ist. In einigen Opernwerken finden sich Realität abbildende, dem inneren Zustand der Geistesverwirrung angepasste Texte z.B. in Schrekers *Die Gezeichneten* (Schreker, 1918), Schönbergs *Erwartung* (Pappenheim, 1924), Reimanns *Lear* (Henneberg, 1978), Rihms *Jakob Lenx* (Fröhling, 1979), Stockhausens *Donnerstag aus Licht* (Stockhausen, 1981), Schnittkes *Leben mit einem Idioten* (Schnittke, 1992). Die meisten der genannten Beispiele werden noch eingehend besprochen. Im Übrigen steht das 20. Jahrhundert sehr viel häufiger im Zeichen von Protagonisten, die ihrem Wahnsinn durch eine wirre Sprache oder gar durch unsinnige Äußerungen Ausdruck verleihen. Zu beobachten ist auch ein etwas häufigeres Auftreten von unvollständigen Sätzen (Verstümmelungen) und Perseverationen. Insgesamt zeigen sich im Ver-gleich zu den vorangegangenen Jahrhunderten keine einschneidenden Veränderungen hinsichtlich der eingesetzten sprachlichen Mittel.

Entgegen den Erwartungen findet man in den Wahnsinns-Texten der Oper Eingriffe in die for-male oder in die inhaltliche Struktur der Sprache gleichmäßig über alle Jahrhunderte verteilt, insgesamt aber eher selten. Das häufigste Merkmal sind Situationsverkennungen wie Halluzinati-onen oder Visionen, gefolgt von Affektausrufen und wirrem Sprechen. Direkte Eingriffe in die

³⁶⁸ Abert: *Astorga*. S. 57f.

formale Ebene der Sprache sind eher selten: Verzerrungen, Wortwiederholungen oder abgehackte Sprache tauchen in allen Jahrhunderten vereinzelt auf, haben sich aber als Charakterisierungen von Wahnsinn zu keiner Zeit auf breiter Ebene durchgesetzt. In 'fremden Zungen' wird kaum gesprochen, das 'Lied im Lied' findet man numerisch am häufigsten in der romantischen Oper.

Die Bühnensprache der Opernwahnsinnigen allein weist also in den meisten Fällen keine auffälligen Veränderungen im Vergleich zur prämorbidem Sprache auf; der Wahnsinn lässt sich im sprachlichen Ausdruck oft nicht oder nur bedingt erkennen.

In Bezug auf das kombinierte Auftreten der Merkmale lässt sich Folgendes sagen: Von den Textauszügen zeigen 10% keines und fast ein Drittel nur eines der untersuchten Merkmale. Fast zwei Drittel charakterisieren den Wahnsinn anhand einer Kombination von zwei der kodierten sprachlichen Wahnsinnsmerkmale. Die häufigste Verknüpfung bilden Realitätsverkennungen und Affektausrufe. Nur gerade 21 Wahnsinns-Texte weisen vier oder mehr Merkmale auf, wobei diese gleichmäßig über die vier Jahrhunderte verteilt sind. Komplexe sprachliche Entgleisungen sind also eher selten.

11.2. "Hui, wie heißt wie heißt das Wort das Wort"³⁶⁹ – perseverierendes Sprechen

Als ein Zeichen gesunden Verstandes gilt die Fähigkeit, zusammenhängende und korrekte Sätze zu bilden, die im Kontext einer aktuellen Situation und in der Kommunikation mit anderen Menschen der Realität entsprechen. Das Gegenteil sinnvollen Redens ist eine sprachlich zum Ausdruck gebrachte Verwirrung und/oder Distanzierung von der Umwelt und von sich selbst.

Wie bereits erwähnt, ist eine Form der sprachlichen Entgleisung das stetige Wiederholen von Wörtern oder Sätzen, in der neuropsychologischen Diagnostik als Perseveration bekannt. Sprachliche Perseverationen sind als auffälliges Merkmal mit starkem pathologischem Hinweischarakter zwar auch in die Librettotexte eingegangen, sie sind aber – obwohl sehr geeignet für den Ausdruck von Wahnsinn – in der Oper nur selten zu finden. Die im Folgenden besprochenen Beispiele stützen sich, mit einer Ausnahme, auf den Librettotext und nicht auf die Partitur. Dies ist entscheidend, da in der Partitur Wort- und Satzwiederholungen aus kompositionstechnischen Gründen häufig zu finden sind und ohne Konsultation des Librettos nicht in jedem Fall eindeutig entschieden werden kann, ob die Wiederholung auch vom Librettisten intendiert war oder ein musikästhetisches Element bildet. Die "varierte Wiederholung" nennt Fricke denn auch "das Lebelement aller *musikalischen* Kompositionen"³⁷⁰.

³⁶⁹ Reimann: *Lear*. S. 35. Die häufigen Wortwiederholungen des wahnsinnigen Königs sind nur in der Oper, nicht aber im Originaltext bei Shakespeare zu finden.

³⁷⁰ Fricke (2000). S. 84.

Als frühestes Beispiel für Wortwiederholungen steht der Zwerg Demo in Cavallis Oper *Giasone* (Cigognini, 1648), der durch sein Stottern ("ogni dama per me arde e so.. so.. so.. so.. so.. arde e so.. so.. so.. so.." ³⁷¹) sein Gegenüber stets dazu veranlasst, seine Sätze – mehr oder weniger zutreffend – zu Ende zu formulieren. Orlando in Vivaldis gleichnamiger Oper (unbekannt, 1727) verfängt sich in seinem Wahnsinn in einem Wort ("Vola, vola, vola, vola, vola."), aus dem er sich nur noch in ein Wortspiel ("Che vola? Amor che fugge." ³⁷²) retten kann.

In Fioravantis Oper *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova* (Passaro, 1842) wird der aus enttäuschter Liebe wahnsinnig gewordene Held Aurelio in ein Asyl für Geisteskranke eingeliefert. Dort treffen er und sein Diener Columella auf einen Chor verrückter Musiker mit arg eingeschränktem Vokabular:

Zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum
pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi pi
zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum
la [...] ³⁷³

Seitenweise und vielstimmig singt der Chor der verrückten Musiker eine onomatopoetische Symphonie mit unzähligen Wiederholungen. Die Musiker scheuen auch nicht den Vergleich ihrer perseverativen "sinfonia" mit Rossinis Musik ("oh che bella sinfonia, gran Rossini in verità" ³⁷⁴). Nur der sich selbst etwas gespalten wahrnehmende Diener Columella ist mit der Musik unzufrieden ("Ah! Columella chi ti martella il mio cervello" ³⁷⁵).

In Planquettes Oper *Les Cloches de Corneville* (Clairville, 1877) bringt ein vor Schreck wahnsinnig Gewordener keine anderen Äußerungen hervor als das Klingen einer Glocke ("Digue, digue, digue digue digue don ..." ³⁷⁶).

Eindrückliche Wortwiederholungen finden sich besonders in den Werken der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Henneberg versieht in seinem von Reimann vertonten Libretto *Lear* (1978) den König mit einer bemerkenswert verwirrten und von Perseverationen geprägten Sprache:

LEAR:
Nein, nein, nein, nein! Sie können mir nichts tun!
Ich bin der König selbst der König ich bin der König
ich selbst der König bin ich der König selbst ich
der König der König bin

³⁷¹ Cavalli: *Giasone*. 1. Akt, 7. Szene. S. 45. "Jede Dame glüht für mich und se.. se.. se.. se.. glüht und se.. se.. se.. se.." (das Wort wird von Oreste beendet als 'seufzt').

³⁷² Vivaldi: *Orlando*. 2. Akt, 4. Szene. ("Fliege, fliege, fliege, fliege, fliege. Was fliegt? Die Liebe [Der Gott Amor] flieht.")

³⁷³ Fioravanti: *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova ossia Il pazzo per amore*. S. 135ff.

³⁷⁴ Fioravanti: *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova ossia Il pazzo per amore*. S. 141. ("Oh was für eine schöne Symphonie, wirklich wie der grosse Rossini")

³⁷⁵ Fioravanti: *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova ossia Il pazzo per amore*. S. 143f. ("Ach! Columella wer quält dir mein Hirn"). Diese Textstelle wurde der Partitur entnommen mit der Annahme, dass bereits Passaro an dieser Stelle Wortwiederholungen vorgesehen hat; ein Libretto stand nicht zur Verfügung.

³⁷⁶ Planquette: *Les Cloches de Corneville*. 3. Akt, 1. Szene.

[...] Hui, wie heißt wie heißt das Wort das Wort wie heißt
das Wort heißt das wie heißt das Wort Wort heißt das?

und weiter:

LEAR:

Ha, Regan! Gonerill! Als einst der Regen mich näßte,
der Wind mich Schaudern macht',
der Donner auf mein Geheiß nicht schweigen nicht
schweigen schweigen schweigen wollte nicht,
da spürte da spürte da ich ich euch da spürte ich euch
ich euch ich euch euch euch euch euch³⁷⁷

Lear ist der Sprache verfallen, er bleibt in ihr hängen und lässt sich von ihr mitziehen. Er hat die Herrschaft nicht nur über sein Königreich, sondern nun auch über seinen Verstand und die Kommunikation mit der Außenwelt verloren.

Auch Jakob Lenz, der Titelheld in Rihms gleichnamiger Oper (Fröhling, 1979), ist ein Opfer der Sprache. Er wird von inneren Stimmen gejagt, kann keinen vernünftigen Gedanken mehr fassen und will in Panik den Stimmen entfliehen:

LENZ

Ich kann nicht mehr hierbleiben – allein – ich muß raus ... muß raus ... muß raus ... raus. Ich
muß laufen ... muß laufen ... muß laufen – [...]³⁷⁸

Vorläufig noch ohne Suizidabsicht stürzt er sich ins Wasser und taucht immer wieder unter: Die Stimmen verstummen. Auch die ihn verfolgenden Stimmen neigen zu quälenden Wiederholungen:

STIMMEN

Du mußt sterben! So mußt du sterben, um zu ihr zu kommen! Du mußt sterben! Du mußt! Du
mußt sterben! Sterben! Sterben! Du mußt sterben!³⁷⁹

Gleichsam im Sinne von Zwangsgedanken treiben sie Lenz fortwährend zu Anläufen, sich das Leben zu nehmen. So versucht er, sich zu ertränken, oder er schlägt seinen Kopf gegen einen Felsen. Die Stimmen nähern sich ihm immer mehr, bis sie sich in der letzten Szene mit Lenz vereinen und mindestens 20 Mal das Wort "konsequent" wiederholen, das einzige, das ihm in seinem – ebenso konsequenten – geistigen Zerfall geblieben ist. Lenz bricht zusammen, und die Bühne verdunkelt sich zum Ende der Oper³⁸⁰.

Miss Havisham, die ältere Dame in Argentos Monodrama *Miss Havisham's Wedding Night* (Scrymgeour, 1981), hat – wie schon in anderem Zusammenhang erwähnt – den Verstand verloren,

³⁷⁷ Reimann: *Lear*. S. 35.

³⁷⁸ Rihm: *Jakob Lenz*. S. 4. In Büchners *Lenz* sind keine solchen Wortwiederholungen zu finden.

³⁷⁹ Rihm: *Jakob Lenz*. S. 19.

³⁸⁰ Rihm: *Jakob Lenz*. S. 24.

nachdem ihr Bräutigam sie am Morgen der Hochzeit sitzen gelassen hat. Sie schwor damals, das Brautkleid nie mehr auszuziehen und das Zimmer nicht mehr zu verlassen. Viele Jahrzehnte später sitzt Miss Havisham tatsächlich noch im gleichen Zimmer und driftet, von Langeweile und Geistesverwirrung geplagt, aus dem Wahnsinn in die Realität und wieder zurück:

Miss Havisham leans against the door

What does she know of time? Silly nit! Future, past ... Past, future. Future, past ... Past, future. [...] ³⁸¹

Diese Wortwiederholungen Miss Havishams bringen zum Ausdruck, wie sich die verlassene Braut seit Jahrzehnten selbst in den Gefilden zwischen Zukunft und Vergangenheit verfangen hat.

Die eindrucklichste Perseveration, die in ihrer Konsequenz zur Sprachverarmung wird, zeigt sich in Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten* (Jerofejew, 1992). Hier spricht der Idiot nur ein einziges Wort ("Äh!"), die ganze Oper hindurch. Dieses Wort, im Librettotext stets gefolgt von einem Ausrufezeichen, wird in den Regieanweisungen durch Beisätze wie (traurig), (ausgelassen), (glücklich), (träumerisch), (zärtlich), (seufzend) moduliert, was auf eine emotionale Schwingungsfähigkeit des Idioten hinweist, über die er trotz dieser rudimentären Sprache verfügen soll. Nur einmal bricht der Idiot aus seiner Rolle aus und "singt etwas Unverständliches, das dennoch frühlingshaft, erhaben-monströs klingt" ³⁸².

Auch in Reids Oper *The Yellow Wallpaper* (Lane, 2003) finden sich Perseverationen. Wie bereits andernorts ausgeführt, will ein protektiver Arzt seine Ehefrau von ihrer Traurigkeit heilen und hält sie zu diesem Zweck in einem Zimmer isoliert und ohne Beschäftigung gefangen. Die Frau verfällt zunehmend ihren Wahnbildern und Stimmen:

THE WOMAN:

I have to creep over him

Every time in my way creeping over him, why?

Every time every time every time every time every time every time every time every time

(END)

So driftet der Verstand der Frau mit der Zeit zu den Stimmen, die sie hinter einer Wandverkleidung zu hören glaubt. Sie zerreißt die Tapete, und ihr Wahnsinn vereint sich schließlich mit den befreiten Stimmen. Ähnlich wie in Rihms *Jakob Lenz* findet sich im Porträt der Ehefrau eine eindruckliche und einfühlsame Schilderung eines geistigen Zerfalls. Auch hier nehmen die wahnhaften Stimmen eine wichtige Rolle ein, was sich natürlich im Rahmen einer Oper gut für die musikalische Umsetzung eignet.

³⁸¹ Argento: *Miss Havisham's Wedding Night*.

³⁸² Schnittke: *Leben mit einem Idioten*. S. 119.

11.3. "Da oben ist der Himmel: ich will auf den Speicher."³⁸³ – sinnlose Äußerungen auf der Bühne

Ein weiteres Stilmittel zur Charakterisierung des Wahnsinns ist die Verwendung sinnloser Wörter oder Sätze. Man würde erwarten, dass sinnloses Sprechen, wie etwa das Herunterleiern unsinniger Wörter oder ein wirres Daherreden ohne jeglichen Bezug zu den aktuellen Vorgängen, als recht plakatives Element von Geistesverwirrung häufig in Operntexten zu finden sein müsste. Das ist nicht der Fall, zeigen doch insgesamt nur 15 Bühnenwahnsinnige den Zerfall ihres Geistes auf diese Weise. Wie in Tabelle 35 ersichtlich, sind es v.a. die Librettisten des 17. Jahrhunderts, die sich dieses Mittels bedienen, was u.a. mit der komischen Wirkung der Wahnsinnsszene sowie mit deren Wurzeln in der Commedia dell'Arte zusammenhängt. Das 19. Jahrhundert zeigt nahezu keine Texte mit verbalen Sinnlosigkeiten, die Erhabenheit der starken Gefühle erlaubt zu dieser Zeit keine unsinnigen Wortspiele, die den Zuschauer zum Lachen bringen könnten.

Bereits in der ersten Oper mit Wahnsinnsszenen, in Sacrat's *La finta pazza* (Strozzi, 1641), finden sich Passagen mit sinnentleertem Sprechen, mit welchem dem Zuschauer die entstandene Distanz zwischen der Wahnsinnigen und der Realität aufgezeigt werden soll. Im Bestreben, ihren Geliebten von der Abreise abzubringen, ist Deidamia jedes Mittel zur Unterstreichung des vorgetäuschten Wahnsinns recht, beispielsweise das bereits erwähnte Aufzählen der zwar wohlklingenden, aber in keinem Zusammenhang mit der Situation stehenden Vogelnamen:

DEIDAMIA:

Cutrettola, Fringuello, Oca, Frusone,
Barbagianni, Babbusso³⁸⁴

DEIDAMIA:

Bachstelze, Buchfink, Gans, Kernbeißer,
Schleiereule, Wiesenpieper

oder das Herunterleiern sinnlos aneinander gereihter Sätze:

DEIDAMIA:

Mugge il Toro di Pindo,
Rugge il Nemeo Leone,
Udite, udite Cerbero, che latra.³⁸⁵

DEIDAMIA:

Schreit der Stier von Pindo,
Brüllt der Löwe Nemeo,
Hört, hört Zerberus, der bellt.

Deidamia ist für das 17. Jahrhundert die Opernheldin des Sinnlosen. In Cavallis *La Didone* (Busenello, 1641) gibt es den vor Liebesschmerz verrückt gewordenen Jarbas. Sein Wahnsinn ist gekennzeichnet durch Halluzinationen und wirre Gedankensprünge. Nachdem ihm in einer anschaulichen Selbstcharakterisierung "Wolken in den Kopf ziehen"³⁸⁶, lässt er an Sinnlosigkeiten nichts vermissen: Jarbas spricht in seinem Wahn in schneller, assoziativer Folge von tanzen-den Schwertern im Wald, von Schweinekrankheiten und von der barfüßigen Tugend, die vor der Dummheit die Flucht ergreift.

³⁸³ Stockhausen: *Donnerstag aus Licht*. 1. Akt. Michaels Jugend. K. 21f.

³⁸⁴ Sacrat's: *La finta pazza*. S. 422.

³⁸⁵ Sacrat's: *La finta pazza*. S. 421.

³⁸⁶ Cavalli: *La Didone*. S. 64.

Der Diener Momerco in Cavallis Oper *Coriolano* (Ivanovich, 1669) täuscht den Wahnsinn vor. Auf die Frage nach seinem Namen und nach seinem Herkunftsort antwortet er mit wirren Geschichten über griechische Götter und flüchtet sich schließlich in Halluzinationen, in denen er wie Atlas das Himmelsgewicht auf seinen Schultern trägt und Hydras Haut und Medusas Kopf besitzt.

Auch Didone in Pallavicinis *Didone delirante* (Franceschi, 1686) ist der perseverierenden Sprache verfallen. In ihrem Wahnsinn wiederholt sie unentwegt die letzten Wörter und Silben von Tinacres Sätzen und gibt auf diese Weise der Realität ihren eigenen, verdrehten Sinn, der von Tinacre seinerseits wieder aufgenommen wird. Weitere Unsinnigkeiten findet man in Keisers *Masagniello furioso* oder *Die neapolitanische Fischer-Empörung* (Feind, 1706), in Vivaldis *Orlando* (unbekannter Bearbeiter, 1727), in De Almeidas *La Spinalba* (unbekannter Librettist, 1739) oder in Donizettis *I pazzi per progetto* (Gilardoni, 1830).

In Sullivans 'Opernparodie' *Ruddigore* (Gilbert, 1887) singt die verrückte Margaret ihre Sinnlosigkeiten in Versen und Reimen in die Welt hinaus:

Enter Mad Margaret. She is wildly dressed in picturesque tatters, and is an obvious caricature of theatrical madness.

MARGARET.

Over the ripening peach

Buzzes the bee.

Splash on the billowy beach

Tumbles the sea.

But the peach

And the beach

They are each

Nothing to me!

And why?

Who am I?

Daft Madge! Crazy Meg!

Mad Margaret! Poor Peg!

(*chuckling*) He! he! he!

Mad, I?

Yes, very!

But why?

Mystery! [...] ³⁸⁷

Lears Wortwiederholungen in Reimanns Oper *Lear* (Henneberg, 1978) sind bereits als herausragendes Beispiel für Wahnsinnscharakterisierung durch die Opernsprache genannt worden. Aber auch hinsichtlich sprachlicher Sinnlosigkeiten können Lear, wie auch der ihn begleitende verrückte Tom, so manchen Bühnenwahnsinnigen die Wahnsinnssprache lehren:

³⁸⁷ Sullivan: *Ruddigore*. S. 86f.

LEAR:

Seht, seht, eine Maus. Still, still!
Das Stückchen von geröstetem Käse wird gut sein.
Hier ist mein eiserner Handschuh,
Ich führe ihn gegen einen Riesen.
Hui, wie heißt wie heißt das Wort das Wort wie heißt
das Wort heißt das wie heißt das Wort Wort heißt das?³⁸⁸

Und schon verfängt sich der verstoßene König wieder perseverativ in seinen eigenen Wörtern.

Miss Havisham in Argentos *Miss Havisham's Wedding Night* (Scrymgeour, 1979) muss sich ihre Welt selbst erschaffen:

MISS HAVISHAM

I have done with all mankind and want diversion. (*Looks about her room*)
The Queen. (*She waves her stick*) The Queen! The Queen! The Queen! The Queen of Infinite
Space. Queen of Dust. Queen of Clocks. Great Nebulae. Silent galaxies. [...] ³⁸⁹

Miss Havisham gleitet vom Wahnsinn in die Realität ihres Zimmers zurück, sie hat kein Zeitgefühl mehr, bleibt in ihrer Langeweile an einem Wort hängen und driftet, wie bereits dargestellt, von Wortwiederholungen in Wortspiele ab.

Eine weitere zeitgenössische sprachliche Darstellung von Wahnsinn findet man in Stockhausens *Donnerstag aus Licht* (Stockhausen, 1981). Die Mutter will sich nachts aus dem Fenster stürzen, sie ringt mit dem Vater, ihr Sohn Michael muss zuschauen:

MUTTER

Du mich [ç]?
Lass mich!
Lass mich in Ruh, Du Teufel! Du Ekel! Lass mich doch sterben!
Ich will nicht mehr
[u e a]LUZEFA [u e a] LUCEVA
[i e a] LICHEVA [i e a] MICHEVA
[i e a] MICHAVE [i a e]
MICHAEL
MIKAEL
MICHA kleiner
Thor³⁹⁰

Und weiter

Donar! (Jovis!)
Da unten ist die Hölle da ...
Rühr mich nicht an Satan!
Bin ich nicht eine Hure, weil ich die Unschuld ...?!
Da oben ist der Himmel: ich will auf den Speicher.³⁹¹

³⁸⁸ Reimann: *Lear*. S. 35.

³⁸⁹ Argento: *Miss Havisham's Wedding Night*.

³⁹⁰ Stockhausen: *Donnerstag aus Licht*. 1. Akt. Michaels Jugend. K. 19ff.

³⁹¹ Stockhausen: *Donnerstag aus Licht*. 1. Akt. Michaels Jugend. K. 21f.

Die tobende Mutter wird von zwei Krankenwärtern (!) in eine Zwangsjacke gesteckt und in die Landesheilanstalt gebracht. Die Sprache der Mutter ist Teil einer sorgfältigen Charakterisierung dieser Figur mit paranoiden und anderen wahnhaften Zügen, wie sie auch in der modernen Psychopathologie beschrieben werden (vgl. Kapitel 8).

In Rautavaaras Oper *Vincent* (Rautavaara, 1990) hält die Titelfigur Vincent van Gogh einsame Dialoge mit Trugbildern in der Wand. Der Maler springt in rasch wechselnden Assoziationen von Thema zu Thema:

VINCENT:

Sitä minä etsinkin, Graalin maljaa.
Katkera malja! Siitä minä nousisin
ja kyyhkysen nousisivat
minun ylleni ja minun pääni päälle,
kuolemattomuuden kyyhkyt.
– Lepattamaan kyyhkyt ...
Alhaalta sen piti alkaa,
pimeästä ja nöyrästä, imitatio Christi.³⁹²

VINCENT:

That's what I'm searching for, the Holy Grail.
The bitter chalice! I would arise from it,
and the doves would rise above me and alight,
upon my head, the doves of immortality.
– Flutter, you doves ...
From deep down did it have to begin,
from darkness and humility, Imitatio Christi.

Vincent's sprachliche Sinnlosigkeiten werden erst im späteren Verlauf der Opernhandlung durch riesige Projektionen seiner Bilder auf dem Bühnenhintergrund für das Publikum teilweise erhellt.

Ein Beispiel sprachlichen Unsinns aus neuester Zeit, den ein in seiner Rollengestalt bereits ziemlich unsinniger Opernheld von sich gibt, findet man in David Bernsteins *A Method for Madness* (Kondek, 1999):

TEAPOT (*with a shrug*)

Whenever ...! (*polishing herself*)

Rub, rub!

And then, "Oh, dear,

what have we here",

she'd shout,

"on my spout? (*a la Lady Macbeth*)

Damned spot, out, out!" (*sweetly*)

And as she rubbed she'd whistle

and mumble, "Oh, yes, this'll

soon be ready for tea for two at six."³⁹³

Die Rollen in Bernsteins Oper sind in Bezug auf die karikierende Überzeichnung von Wahnsinnigen kaum zu überbieten. Nebst einem sich selbst polierenden Teekrug gibt es unter den Bewohnern der Anstalt beispielsweise Insassen, die sich für einen Frosch, eine Lokomotive oder auch für einen Käse halten.

³⁹² Rautavaara: *Vincent*. S. 38. Die englische Übersetzung stammt aus dem CD-Booklet. Übers. dort.

³⁹³ Bernstein: *A Method for Madness*. S. 5.

11.4. "– – Ich will – ich will – ja wo – ist nur – die Fiedel"³⁹⁴ – Zeichensetzung in Wahnsinns-Texten

In der Gestaltung der Sprache wahnsinniger Bühnenhelden greifen manche Librettisten auf die Kennzeichnung von Verstümmelung oder Verzögerung der direkten Rede mittels Satzzeichen zurück. Es ist anzunehmen, dass Librettisten die Satzzeichen nicht nur dort einsetzen, wo es um Wahnsinn geht, sondern erstens natürlich zur stilistischen Ordnung³⁹⁵, dann aber auch in Situationen, in denen der Sprechende anderen Ausnahmezuständen, z.B. starken Emotionen, ausgesetzt ist. Das soll hier im Einzelnen nicht überprüft werden. Indessen gilt für die untersuchten Texte, dass die Zeichen jeweils ausschließlich zur Charakterisierung von Wahnsinn verwendet werden; sie kommen in der sonstigen Rede der Protagonisten nicht vor, sind also nicht ein allgemein verwendetes Stilmittel des Librettisten. Die Textgrundlage der 193 Libretti, die aus Gründen der Verfügbarkeit nicht durchgehend aus den Originallibretti besteht, erlaubt nur hypothetische Aussagen, da die Zeichensetzung in den verschiedenen Versionen eines Werkes massiven Eingriffen unterworfen sein kann. Gemäß Stenzel kommt hinzu, dass die Regeln der Interpunktion – obwohl bereits im 17. Jahrhundert teilweise ausformuliert – in der Praxis der Druckereien nur bedingt und mit individuellen Eingriffen befolgt wurden. Weiter ist Stenzel der Meinung, dass

[...] uns Heutigen notwendigerweise bis zur Kuriosität entfremdet ist, was den Zeitgenossen selbstverständlich war, und daß der nachgeborene Leser deshalb ständig darauf bedacht sein muß, einen historisch unangemessenen Eindruck hintanzuhalten – ein Nachteil, der jedoch weit mehr als aufgewogen wird durch die gewonnene Möglichkeit, die scheinbar äußerliche Gestalt alter Texte als objektivierten Geist, als Stilelement zu begreifen.³⁹⁶

Ein frühes Beispiel für Wahnsinnscharakterisierung durch Eingriffe in die gewohnte Versstruktur eines Librettotextes, hier anhand von Gedankenstrichen, findet sich in Gasparinis *Il Bajazet* (Zanelli, 1719)³⁹⁷: Allein das optische Erscheinungsbild des Textes macht deutlich, wie sich nach der Einnahme des Giftes dessen tödliche Wirkung auch auf Bajazets Sprache auswirkt. Nicht nur zwischen einzelnen Wörtern, sondern auch zunehmend zwischen den Silben muss der geschwächte und verwirrte König Pausen einschalten.

Ein Beispiel für eine durchgehende Anwendung von Auslassungspunkten oder Gedankenstrichen für die Charakterisierung starker Emotionen findet sich in Bertons Oper *Le Délire ou Les Suites d'une erreur* (Révéroni de Saint-Cyr, 1799). Die Texte des wahnsinnigen Murville, die übrigens den größten Teil der Oper einnehmen, sind konsequent durchsetzt von entweder drei oder vier Auslassungspunkten zwischen den Satzfragmenten. Aber auch die Texte anderer von starken Emotionen ergriffener Protagonisten, weisen die gleichen Satzzeichen auf.

³⁹⁴ Schreker: *Die Gezeichneten*. Letzte Szene.

³⁹⁵ Gemäss Gier (1998(1)) wurden beispielsweise in den italienischen Textbüchern des 19. Jahrhunderts Gedankenstriche im Versinneren zur Gliederung in Sinneinheiten oder für den Verweis auf Binnenreime verwendet.

³⁹⁶ Stenzel (1966). S. 23.

³⁹⁷ Gasparini: *Il Bajazet*. S. 74.

Auch im folgenden Ausschnitt aus Aberts bereits mehrfach erwähnter romantischer Oper *Astorga* (Pasqué, 1866) finden sich die Gedankenstriche zur Verdeutlichung der ungewohnten Artikulation der Sätze des wahnsinnigen Astorga, der gemäß Regieanweisungen allein und mit irrem Blick von rechts auf die Bühne stürzt und einen längeren, stockenden Monolog hält³⁹⁸:

(Pause. Zusammenfahrend schaut er sich langsam um.)
Wer sprach so zu mir? — Wer? — Alles stille!
— Wie war es doch? (suchend)
„Für Jeden — einst der Morgen tagt.“ —
Ganz recht! Für Jeden! für Jeden! Doch ach,
Nur nicht für mich! — für mich!

Im Libretto zu Paisiellos *Nina ossia La pazza per amore* (Carpani, 1789) sind Ninas Monologe von einer Vielzahl trennender Auslassungspunkten geprägt:

NINA:

È questa l'ora in cui deve arrivare ... sì ... verrà ... oggi ... stasera ... certo. Me l'ha promesso. E dove potrebbe star meglio di qui? Vicino a lei che ama, e da cui è sì teneramente riamato?... Questi fiori ... per lui ... Questo Cuore ... per lui ... [...] E non viene! ... Che giornate lunghe! ... Oggi la natura è più trista dell'usato ... Io non esisto più ... No ... Allora solo riviverò, che gli sarò vicino. [...]³⁹⁹

NINA: Dies ist die Zeit da er kommen muss ... ja ... er kommt ... heute ... heute Abend ... bestimmt. Er hat es mir versprochen. Und wo sollte es ihm besser gehen als hier? Nahe bei der, die er liebt, und von der er wiedergeliebt wird? Diese Blumen ... für ihn ... dieses Herz ... für ihn ... [...] Und er kommt nicht! ... Diese langen Tage! ... Heute ist die Natur trauriger als sonst ... Ich lebe nicht mehr ... Nein ...Also werde ich erst wieder leben, wenn ich in seiner Nähe bin. [...]

Manche Sätze sind in Fragmente zerfallen. Es verbleiben einzelne Wortgruppen; die Flüssigkeit der Rede ist verschwunden. Die Auslassungspunkte kennzeichnen Verkürzungen, Satzabbrüche und Leerstellen, die die unzusammenhängende Rede eines verlorenen Verstandes mimen sollen. Diese Zerstückelungen werden übrigens nur für die Rezitative eingesetzt; die Arien sind, auch wenn sie von Nina im größten Wahnsinn gesungen werden, in reimenden rhythmischen Versen geschrieben.

Weitere Werke, in denen durch Satzzeichen Hinweise auf geistige Verwirrung gegeben werden, sind beispielsweise Petrellas *Jone* (Peruzzini, 1858), Mussorgskis *Boris Godunow* (Mussorgski, 1874), Ginasteras *Bomarzo* (Lainez, 1967).

³⁹⁸ Abert: *Astorga*. S. 58. Das vorliegende Textbuch enthält eine Fülle von Anmerkungen aus einer früheren Inszenierung. Die im Zitat sichtbare Streichung "für Jeden!" ist Teil dieser Regieanmerkungen.

³⁹⁹ Paisiello: *Nina ossia la pazza per amore*. S. 17f.

Alviano in Schrekers *Die Gezeichneten* (Schreker, 1918) verliert am Ende der Oper vollkommen die Herrschaft über seinen Verstand und damit auch über seine Sprache:

ALVIANO:

mit ganz veränderter Stimme und irrem Ausdruck, als ob er etwas suchte

– – Ich will – ich will – ja wo –

ist nur – die Fiedel – ich muß –

ja doch endlich – zur Kirchweih! – Und

meine Kappe – meine schöne – Kappe –

rot und mit – silbernen Schellen –

sah niemand – die Kappe – – ? Laßt mich –

ich muß – ja doch endlich – *er stolpert über Tamares Leichnam*

halt – was war das – – ?

Da liegt – ja Einer

ihr guten Leute – da liegt ja –

– ein Toter – – . *Er taumelt durch die Menge dem Hintergrunde zu; alles mach ihm schon Platz.*⁴⁰⁰

Die Zersetzung des Geistes – er erkennt weder sich selbst noch die Umstehenden und auch nicht mehr den Grund seines Wahnsinns, die Frau, die ihn vor ihrem Tod verschmäht und verhöhnt hat – wird in diesem Beispiel v.a. mit auffälligen Gedankenstrichen illustriert.

In Schönbergs Monodram *Erwartung* (Pappenheim, 1924) findet die junge Frau nach zermürbender Suche den Leichnam ihres ermordeten Geliebten im Wald. Sie ist außer sich, dabei, den Verstand zu verlieren:

FRAU:

Oh, der Mond schwankt ... ich kann nicht sehen ...

Schau mich doch an ... [...]

Oh, du ... du, du ... Elender, du Lügner ... du ...

Wie deine Augen mir ausweichen!⁴⁰¹

Hier setzt die Librettistin Auslassungspunkte zur Verdeutlichung des assoziativ gesteuerten und ungefilterten Bewusstseinsstroms, dem die Frau in dieser schrecklichen Situation ausgeliefert ist.

Satzzeichen wie Punkte oder Gedankenstriche werden in den Librettotexten eher selten zur Charakterisierung von Wahnsinnsszenen eingesetzt, obwohl sie ein sehr geeignetes Stilmittel für Wahnsinnscharakterisierungen wären. Die erste Szene findet sich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts, am häufigsten aber wird dieses Stilmittel im 20. Jahrhundert verwendet.

⁴⁰⁰ Schreker: *Die Gezeichneten*. Letzte Szene.

⁴⁰¹ Schönberg: *Erwartung*.

11.5. "Canta la cantatrice" – das zitierte Singen

Gegenwärtiger Mensch hat sich durch die Opernmusik so hinreissen lassen, dass er seit drey Wochen kein Wort mehr spricht, sondern immer singt.

Übrigens ist er keiner Raserei unterworfen, man bittet also ihn nicht hart zu halten.

Ditters von Dittersdorf: *Die Liebe im Narrenhause*. S. 284.

Als eine weitere Metapher für einen zerrütteten Geist findet sich das Singen eines völlig unpassenden Liedes in einer tragischen, traurigen Situation. Dass diese Form, Wahnsinn auf der Bühne auszudrücken, wesentlich häufiger vorkommt als die bisher besprochenen formalen sprachlichen Entgleisungen, würde man indessen vielleicht nicht erwarten. Nicht weniger als 26 Mal⁴⁰² findet man dieses Stilmittel, d.h. in jeder siebten Oper der hier untersuchten Werke.

Es ist an sich keine Besonderheit, dass mit dem Operngesang nicht nur Gesprochenes, sondern innerhalb der Fiktionsebene auch Gesungenes wiederum singend wiedergegeben wird. Gemäß Fricke "[...] *beginnt* ja sogar die Geschichte der neuzeitlichen Oper mit diesem Motiv ['Oper in der Oper']: mit 'Orfeo', der Geschichte eines *Sängers* [...]"⁴⁰³. Dieser Sänger aus der antiken Mythologie betört ja bekanntlich singend seine Welt. Stellt er sich nun – wie in Peris *Euridice* (Rinuccini, 1600) – erstmals auf die Opernbühne, so sieht sich der Protagonist Orfeo in der Situation, singend Gesang darstellen zu müssen.

Das so genannte 'Lied im Lied' hat in der Oper eine symbolische, nicht gezwungenermaßen ipsoreflexive Bedeutung im Rahmen der Handlungsentwicklung. Beispielsweise charakterisiert es die ländliche Unschuld eines jungen Mädchens, es schmettert Jägerslust der jungen Burschen, und es wird – was hier interessiert – inszeniert als Zeichen geistiger Umnachtung in Form eines unpassenden, oft fröhlichen Gesangs in Zeiten höchster Betroffenheit. Leopold sieht die Wurzeln des im Wahnsinn gesungenen Liedes im englischen Theater des 17. Jahrhunderts:

Und schließlich hatte das Ausser-sich-sein auf dem englischen Theater Tradition: keine Shakespeare-Tragödie kommt ohne Sterbe- oder Wahnsinnsszene aus, und keine Wahnsinnsszene im englischen Drama der Restoration Period, also der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, kommt ohne Musik aus; im Gegenteil: der Wahnsinn der Personen äußert sich gerade dadurch, dass sie zu singen anfangen.⁴⁰⁴

Im Artikel von Gentili⁴⁰⁵ findet man viele Beispiele von singenden Wahnsinnigen oder solchen, die Wahnsinn vortäuschen, die der englischen Literatur entnommen sind. Rosand ist der Meinung, dass im gesprochenen Drama der Akt des Singens auf der Bühne nahezu hinreichend für

⁴⁰² Das Lied des 'weisen Narren' in Mussorgskis Oper *Boris Godunow* (1869) ist hier nicht weiter behandelt, da es in der vorliegenden Version von 1874 nicht enthalten ist.

Der Narr aus Bergs *Wozzeck* (1925) ist ebenfalls nicht einbezogen, da aus dem Libretto nicht klar hervorgeht, ob dieser seine Prophezeiung innerhalb der Fiktionsebene singt oder spricht.

⁴⁰³ Fricke (2000). S. 112.

⁴⁰⁴ Leopold (1991). S. 82.

⁴⁰⁵ Gentili (1978). Fußnote S. 46f.

die Diagnose einer Geistesverwirrung sei⁴⁰⁶. Das ist etwas eng formuliert, denn auch im Sprechtheater wird aus verschiedenen Motiven, wie z.B. Freude, Unschuld und gerne auch bei der Durchführung eines Betruges oder einer Täuschung, ein Lied geträllert. Während aber das Lied, das zum Zwecke der Täuschung gesungen wird, dazu dient, Kontrolle über die Situation zu mimen oder Unschuld vorzutäuschen, ist der Gesang eines Wahnsinnigen gerade umgekehrt ein Zeichen für den Verlust der Kontrolle. So steht beispielsweise in den Regieanweisungen zur Eröffnung des 3. Aktes von Boitos *Mefistofele* (Boito, 1868), dass Margherita im Kerker liegt, singt und phantasiert⁴⁰⁷. Das Lied ist hier nicht nur ein gattungsspezifisches Element der Oper, es charakterisiert in doppeltem Sinne in der Fiktionsebene Margheritas zerrütteten Verstand. Nicht das Singen an sich ist in der Oper verdächtiges Indiz eines geistigen Zerfalls, sondern der Umstand, dass der Held in einer Situation kulminierenden Leidens zu singen anhebt, also letztlich in einer unpassenden Situation. Der starke Kontrast zwischen Leid und Fröhlichkeit weist den Zuschauer auf den Verlust der Realität hin, den der Held erleidet.

In der Verwendung des Stilmittels 'Lied im Lied' sind Männer mit 14 solcher Szenen knapp häufiger vertreten als Frauen mit 12 Szenen, was vielleicht den Erwartungen widerspricht. Hinsichtlich der Ursachen bilden die Frauen eine homogenere Gruppe; beinahe alle verlieren ihren Verstand aus Liebesgründen. Bei den Männern gibt es ein wesentlich breiteres Spektrum an Veranlassungen, im Wahnsinn ein Lied zu singen: außer enttäuschter Liebe auch Schuldgefühle, Einnahme von Gift, Erschrecken, Verlust der Tochter und vorgetäuschter Wahnsinn.

Das 19. Jahrhundert zeigt eine Vorliebe für die symbolische Wahnsinnshandlung des Singens, die ganz im Gegensatz steht zur Zurückhaltung der Verwendung formal-sprachlicher Entgleisungen (vgl. Tabelle 35). Allein 15 'Lieder' stammen aus dieser Zeit, was auch die Homogenität der singenden Sängerinnen als von der Liebe enttäuschte Frauen erklären mag.

a) Das von Männern gesungene 'Lied im Lied'

Das Lied im Lied der Männer gibt es in einer ernsten und in einer komischen Variante. Ein typisches Beispiel für den Kontrast zwischen leidvollem Erleben und überschwänglicher Fröhlichkeit zeigt Orlando in Vivaldis gleichnamigem 'dramma per musica' (unbekannter Bearbeiter nach Braccioli, 1727). Der wahnsinnig gewordene Orlando wendet sich an die Umstehenden, erzählt ihnen sein grausiges Schicksal, schildert seinen Wahnsinn und macht sich darüber singend und mit der nächstbesten Dame tanzend lustig: "Danziam, Signora, la follia d'Orlando. Suonate! suonate! *La la là la la là*"⁴⁰⁸. Die Umstehenden sind entsetzt und bemitleiden Orlando. Das "lalala" der Kinderlieder, dem sich der wahnsinnige Held hingibt, ist hier das einfache Mittel, dem Zuhörer zu verdeutlichen, dass ein 'Lied im Lied' gesungen wird.

⁴⁰⁶ Rosand (1992). S. 241. "In spoken drama, the mere fact of singing was almost sufficient for a diagnosis of insanity."

⁴⁰⁷ Boito: *Mefistofele*. 3. Akt, 1. Szene: Carcere. Margherita stesa a terra su di un giaciglio, canticchiando e vaneggiando. S. 2961.

⁴⁰⁸ Vivaldi: *Orlando*. 2. Akt, 4. Szene. "Tanzen wir meine Dame, die Verrücktheit von Orlando. Spielt auf! spielt auf! *La la la la la.*"

Auch Murville drückt einen starken Kontrast zwischen Realität und innerem Erleben aus. In Henri Bertons *Le Délire ou Les Suites d'une erreur* (Révéroni de Saint-Cyr, 1799) ist Murville wahnsinnig geworden, nachdem er sich im Spiel ruiniert hat und glaubt, seine geliebte Frau hätte sich deswegen das Leben genommen. Konfrontiert mit seinem Gegenspieler zeigt er Zeichen eines erneuten Ausbruchs an Raserei, nimmt aber plötzlich das Gesicht eines fröhlichen Menschen an und beginnt zu singen:

MURVILLE.
Jouer toujours,
Changer d'amours,
Voilà le bien suprême!
Amis joyeux,
Les ris, les jeux
Rendent heureux,
Et vous le voyez par moi-même!⁴⁰⁹

Beim Versuch, diese Strophe zu wiederholen, misslingt Murville die Melodie des Liedes, er bricht zusammen und wird von seinem Getreuen von der Bühne geführt: auch hier der starke Kontrast zwischen der vollkommenen Verzweiflung eines Menschen und seinem Versuch, ein fröhliches Lied zu singen.

In Paërs 'dramma semiserio per musica' *L'Agnese* (Buonavoglia, 1809) ist der Conte Uberto wahnsinnig geworden, nachdem ihn seine Tochter der Liebe wegen verlassen hat. Eingesperrt in einem Asyl, singt er ein Lied aus früheren, glücklichen Tagen, belauscht von seiner Tochter und dem buffonesken Vorsteher der 'Irrenanstalt':

UBERTO.
Là, là, là, rà, là, lè, rà, là, là, là, là, là, là,
Come la nebbia al vento, fuggì mia verde età,
Ed appressar io sento, l'istante inesorabile! [...]
Ma quando sarò giunto, a quel terribil punto
(*Parlante*)
Ma quando sarò giunto, a quel terribil punto⁴¹⁰

UBERTO.
La, la, la, ra, la, le, ra, la, la, la, la, la, la,
Wie der Nebel im Wind, entfloh meine Jugend,
Und ich fühle den unerbittlichen Moment näher kommen! [...]
Aber wenn ich an diesem schrecklichen Punkt angekommen bin
(*Sprechend*)
Aber wenn ich an diesem schrecklichen Punkt angekommen bin

Nach den letzten Worten bricht Uberto das Lied jäh ab und wiederholt anschließend sprechend die letzten Zeilen. Der Abbruch weist auf einen plötzlichen Gefühlsumschwung hin: Uberto fällt

⁴⁰⁹ Berton: *Le Délire ou Les Suites d'une erreur*. S. 26.

⁴¹⁰ Paër: *L'Agnese*. S. 88ff.

aus dem Lied, die Fröhlichkeit früherer Zeiten hat ihn verlassen. Der zuhörende Vorsteher der Klinik deutet das Lied als gutes Zeichen für die Genesung des Patienten, auch wenn es ihm, wie er sagt, sehr wehmütig vorkomme.

Der Revolutionsheld Masaniello singt in Carafas 'drame historique' *Masaniello ou Le Pêcheur napolitain* (Moreau und Lafortelle, 1827) ein Lied mit Kinderrefrain, nachdem er durch einen Gifttrunk Wahnvorstellungen verfallen ist. Auch hier wirkt das kindliche 'lalarala' des gestandenen Befreiungshelden als deutliches Krankheitssymptom. Am Ende des Liedes verliert Masaniello sein Leben durch einen Schuss aus der Volksmenge.

Albert, der junge Student in Aubers Oper *Le lac des Fées* (Scribe und Mélesville, 1839), singt in seinem Wahnsinn ein Hohnlied auf seinen Feind, in dessen Gewalt er sich befindet. Obwohl der böse Rodolphe bereits zum tötenden Schlag die Hand erhebt, singt Albert sein gefährliches Lied weiter "*et malgré les menaces de Rodolphe il continue à chanter. Houra! ... houra! ... sur ces méchants!*"⁴¹¹

In Donizettis *Maria Padilla* (Rossi, 1841) verliert Don Ruiz den Verstand, nachdem seine Tochter Maria von einem Bösewicht entführt und entehrt worden ist. In seinem Wahnsinn erkennt Don Ruiz Maria nicht mehr, erinnert sich aber bei ihrem Anblick an ein Lied, das diese in glücklichen Tagen gesungen hat, und versucht, die Liedzeilen singend zu erinnern. Hier ist sowohl das Singen ein symbolischer Ausdruck für die Geistesverwirrung als auch der Umstand, dass der Vater sich an die Liedzeilen nicht mehr erinnert und verwirrt abbricht.

Peter Grimes in Brittens gleichnamiger Oper (Slater, 1945) erkennt seine einzigen Freunde nicht mehr und singt schluchzend ein trauriges Lied, bevor er sein Boot ins Meer schiebt, um es und damit sich selbst zu versenken.

Reimanns ebenfalls schon mehrfach erwähnte Oper *Lear* (Henneberg, 1978) enthält ein treffendes Beispiel für das symbolische Fröhlichsein, das in möglichst großem Kontrast zum tatsächlichen Leid stehen soll, auch wenn – wie hier – der Wahnsinn nur vorgespielt ist. Edgar mimt den verrückten Tom und antwortet auf die Frage nach seinem Wesen mit den wenig schmeichelhaften Worten:

EDGAR:

Einer, der mit unzüchtigen Gedanken einschlieft
und sie am Morgen ausführte.

Ein Schwein in Faulheit, ein Fuchs im Stehlen,
ein Wolf in Gier, ein Hund in Tollheit!

Do di do – do di do – do – do di do⁴¹²

Obwohl in den Regieanweisungen nicht ausdrücklich vermerkt, ist anzunehmen, dass die traurige Selbstbeschreibung mit einer letzten zu trällernden Zeile enden soll.

⁴¹¹ Aubert: *Le lac des Fées*. S. 34.

⁴¹² Reimann: *Lear*. S. 25f.

Auch in Schnittkes Oper *Leben mit einem Idioten* (Schnittke, 1992) werden symbolische Lieder gesunden. Ein 'junger bissiger Irrer' singt in der 'Irrenanstalt' das Lied von der Birke auf dem Feld. In der letzten Szene der Oper übernimmt die inzwischen selbst dem Wahnsinn verfallene männliche Hauptfigur ICH das Birkenlied ("Ljuli, ljuli, da stand sie ..." ⁴¹³) und beschreibt sich selbst als bissigen Insassen des 'Irrenhauses'.

Neben den ernsten und tragischen Wahnsinnsszenen findet man auch Einschübe von geistiger Umnachtung, die zur Belustigung gedacht sind. Eine solche typische Buffo-Szene, die weniger den Kontrast zwischen dem Erleben und der Realität heraushebt als den Zuschauer zum Lachen bringen soll, findet man in De Almeidas *La Spinalba ovvero Il vecchio matto* (unbekannter Autor, 1739). Arsenio verliert den Verstand, weil seine geliebte Tochter verschwunden ist. In seinem Wahnsinn verkennt er die Personen und beginnt, seine Identität zu verlieren. Allein auf der Bühne, in lächerlicher Manier als Matrose verkleidet, singt er ein Lied:

ARSENIO

Sù venite, Sù fuggite, Sù fermate:

la-ralala, la, la, la, la, lo-ra-la-la, la, la, la, la,

venite, fuggite, fermate, fuggite, venite, venite, fuggite, fermate,

la-ra-la-la, la, la, la, la, lo-ra-la, la,

la, la, la, la, lo-ra-la, la, la, la, la, la-ra-la-la, la, la, la, stavala, la, la. ⁴¹⁴

ARSENIO

Los kommt, Los geht, Los bleibt stehen:

la-ralala, la, la, la, la, lo-ra-la-la, la, la, la, la,

kommt, geht, steht, geht, kommt, kommt, geht, steht,

la-ra-la-la, la, la, la, la, lo-ra-la, la,

la, la, la, la, lo-ra-la, la, la, la, la, la-ra-la-la, la, la, la, stavala, la, la.

Neben dem komischen Text sollen den Zuschauer v.a. auch die Verkleidung und die lächerlich gemachte Matrosenzunft belustigen.

In Ditters von Dittersdorfs komischer Oper *Die Liebe im Narrenhause* (Stephanie, 1787) kommt das Stilmittel 'Lied im Lied' besonders häufig vor. Constanze soll mit Bast, dem Aufseher des 'Narrenspitals', verheiratet werden, was sie aber auf keinen Fall will, da sie in Albert verliebt ist. Die listige Dienerin Clärchen ersinnt eine Täuschung, um Albert in die Nähe seiner Geliebten zu bringen. Dieser soll sich durch Singen 'närrisch' stellen:

CLÄRCHEN: Und, hören Sie, da Sie gut singen können, so muß Ihre Narrheit im Singen bestehen.

ALBERT: Gut, ich will also gar nichts reden, nur immer singen. *Ab.* ⁴¹⁵

Im 7. Auftritt lautet die Regieanweisung, dass die verschiedenen Insassen des Narrenhauses nach und nach gleichzeitig und in einer Weise singen sollen, dass sie zuletzt in eine Art Zank geraten.

⁴¹³ Schnittke: *Leben mit einem Idioten*. S. 83 und S. 161f.

⁴¹⁴ De Almeida: *La Spinalba*. S. 403f.

⁴¹⁵ Ditters von Dittersdorf: *Die Liebe im Narrenhause*. S. 271.

Aus dem Libretto wird allerdings nicht ganz klar, ob mit der Anweisung zum Singen ein 'Lied im Lied' gemeint ist. Hinweis dafür ist aber die Zeile der Virginia: "Larifari, trillitrari!"⁴¹⁶.

In Fioravantis 'melodramma giocoso' *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova ossia Il pazzo per amore* (Passaro und Cambioaggio, 1837) erfährt Aurelio, der zu Studienzwecken mit seinem Diener in Padova weilte, dass sich seine Verlobte – natürlich erst nach Ränken und Intrigen – seinem Bruder zugewandt hat. Er verliert darob seinen Verstand und wird in eine 'Anstalt für verrückte Musiker' gesperrt. Diese zeigen ihr gesangliches und instrumentales Können, was Anlass für einige Heiterkeit gewesen sein dürfte (vgl. Kap. 13.3):

zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum pi pi pi pi pi pi
pi pi pi pi pi pi pi pi pi zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum zum la la la la la la
la la la la la ra la
la la la la la la ra [...] ⁴¹⁷

Auch hier gibt ein buffoneskes 'Lied im Lied' durch seine Lächerlichkeit einen Hinweis auf die Geistesverwirrung der Protagonisten.

Gaspard, der betrügerische Findelvater in Planquettes komischer Oper *Les Cloches de Corneville* (Clairville und Gabet, 1877), wird im Schloss von lebendigen Rüstungen und Unheil verkündenden Glockenschlägen so sehr erschreckt, dass er darüber den Verstand verliert. Sein verrücktes Liedchen wird von den Umstehenden, die seinen Irrsinn bemitleiden, aufgenommen:

GASPARD:
Digue, digue, digue, digue digue don
Sonne sonne sonne sonne sonne donc
Digue, digue, digue, digue digue don
Sonne sonne donc joyeux carillon⁴¹⁸

Auch der Narr in Marschners 'großer romantischer Oper' *Der Templer und die Jüdin* (Wohlbrück, 1829) singt in zwei Szenen sein "Lied des Narren". Beides sind fröhliche und unverbindliche Texte, die nicht die Funktion haben, die Geistesschwäche des Narren zu unterstreichen; im Gegenteil: Sein Lied mit fröhlichem Inhalt ist in derart wohl lautender Sprache gesetzt, dass er in seinem Narrenkostüm wohl als der 'weise Narr' wahrgenommen wird.

Um das Singen auf der Opernbühne deutlich als symbolische Handlung innerhalb der Fiktions-ebene zu kennzeichnen, begleiten sich die verliebten und sich wahnsinnig stellenden Protagonisten Blinval und Norina in Donizettis *I pazzi per progetto* (Gilardoni, 1830) singend auf ihren Instrumenten.

⁴¹⁶ Ditters von Dittersdorf: *Die Liebe im Narrenhause*. S. 321.

⁴¹⁷ Fioravanti: *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova*. S. 135ff.

⁴¹⁸ Planquette: *Les Cloches de Corneville*. 3. Akt, 1. Szene.

b) Das von Frauen gesungene 'Lied im Lied'

Die nach dem vermeintlichen Tod des Geliebten wahnsinnig gewordene Nina in Paisiellos *Nina ossia La pazza per amore* (Carpani, 1789) versucht, ihr Lieblingslied den Dorfbewohnern beizubringen, vergisst sich aber in ihrem Wahnsinn und singt allein weiter, bis sie in den Armen der Umstehenden zusammenbricht. Die Königin Saffo in Pacinis und Cammaranos gleichnamiger Oper (1840) hat den Verstand verloren, nachdem sie von ihrem Geliebten verraten worden ist und sie ihn in der Folge zum Tode verurteilt hat. In ihrem Wahnsinn singt sie ein Hochzeitslied für die neue Braut ihres Geliebten und stürzt sich von einem Felsen in den Tod.

Eines der bekanntesten Wahnsinnslieder der Opernliteratur singt Dinorah in Meyerbeers Oper *Dinorah ou Le pardon de Ploërmel* (Barbier und Carré, 1859). Sie tanzt singend mit ihrem Schatten im Mondlicht, als wäre dieser ihr Liebhaber.

Die berühmteste Wahnsinnige der Literatur ist wohl Ophelia aus Shakespeares *Hamlet*⁴¹⁹. In Faccios *Amleto* (Boito, 1865) wird der wahnsinnige Gesang der Ofelia in den Regieanweisungen angekündigt: "(Ofelia pazza, ornata stranamente di fiori, e col grembiale pieno d'erbe e di pianticelle, cantando)"⁴²⁰. Ofelia singt ein Lied über den Tod und schmückt einen imaginären Leichnam mit Blumen und Gräsern. Gleichzeitig fordert sie die Umstehenden auf, ausgelassen und fröhlich in ihr Lied einzustimmen.

Weitere Lieder singen die traurigen Heldinnen in 'Thomas' *Hamlet* (Carré und Barbier, 1868), in Bizets *La jolie fille de Perth* (Marquis de Saint-Georges, 1867), in Boitos *Mefistofele* (Boito, 1868) oder Edmea in Catalanis gleichnamiger Oper (Ghislanzoni, 1886).

Auch die verrückte Margaret in Sullivans *Ruddigore* (Gilbert, 1887) versucht sich – mit wenig Erfolg – an einem Lied:

MARGARET:

They sing a brave song in our parts – it runs somewhat thus: (*Sings.*)

"The cat and the dog and the little puppee

Sat down in a – down in a – in a – –"⁴²¹

Margaret kommt nicht weit. Sie unterbricht sich selbst mit dem Hinweis, dass sie vergessen habe, worauf sich Hund und Katze niedergesetzt hätten.

In Mascagnis tragischer Oper *Guglielmo Ratcliff* (Maffei nach Heine, 1895) hat neben dem wahnsinnigen Titelhelden auch Marias Amme Margarethe den Verstand verloren. Als "Starr-süchtige" beschrieben, reagiert die verrückte Margharethe nur im Kontakt mit ihrem Ziehkind adäquat.

⁴¹⁹ Vgl. dazu Würffel (1985).

⁴²⁰ Faccio: *Amleto*. S. 83. (*Ofelia wahnsinnig, eigenartig geschmückt mit Blumen und mit der Schürze voller Gras und Pflanzen, singend*)

⁴²¹ Sullivan: *Ruddigore*. 1. Akt.

Mit stieren Augen liegt sie
Gekauert tagelang, und wie ein Stein,
Aus dem ein Laut sich losringt, hebt sie oftmals
Zu singen an und heult ein widrig Lied⁴²²

Ansonsten liegt sie entweder unbeweglich in einer Ecke, oder sie singt in fürchterlichen Lauten schreckliche Lieder von blutüberströmten Leichen. Sie geht als Seherin durch die Oper, weiß um vergangene und um zukünftige Morde und kann ihr grausiges Geheimnis erst eröffnen, nachdem alle Betroffenen tot sind.

Eines der traurigsten Lieder singt die junge spanische Königin Juana in Alonso-Crespos Oper *Juana la loca* (Alonso-Crespo, 1991). Ihr über alles geliebter Ehemann ist gestorben, und sie kann sich über Wochen nicht von dem Leichnam trennen. Sie lebt und spricht mit ihm:

JUANA, *singing to the corpse in a
state of despair:*

Felipe, no me dejes,
Felipe, no ahora,
Felipe, Felipe,
no ahora,
Felipe, no ahora.

Felipe, esposo amado,
señor de mis noches,
Guardián de mis días,
no me dejes,
no me dejes.⁴²³

JUANA, *singt in einem Zustand der
Verzweiflung zu der Leiche.*

Felipe, verlass mich nicht,
Felipe, nicht jetzt,
Felipe, Felipe,
Nicht jetzt,
Felipe, nicht jetzt.

Felipe, mein geliebter Gemahl,
Herr meiner Nächte,
Wächter meiner Tage,
Verlass mich nicht,
Verlass mich nicht.

Nur ihr bester Freund am Hofe hält Juanas Zustand für Trauer und glaubt an eine Besserung. Alle anderen, v.a. diejenigen, die selbst nach der Macht streben, erklären sie für wahnsinnig, um sie entthronen zu können.

In Schnittkes *Leben mit einem Idioten* (Jerofejew, 1992) findet man eine Parodie auf das wahnsinnige 'Lied im Lied', gesungen von der keineswegs verrückten Ehefrau. Ihr Ehemann und der Hausidiot (!) haben sich zu homosexuellen Spielen ins Bett zurückgezogen, die Ehefrau beschimpft sie. Sie soll nun – gemäß den Regieanweisungen – in einer Parodie eine Wahnsinnsarie mimen:

EHEFRAU

(*singt wie die umnachtete Ophelia*)

Er hatte eine nagelneue und ganz erträgliche Frau. Die alte aber war an Scharlach gestorben. Die Diagnose war falsch, und die Behandlung war auch nicht richtig. Sie starb. Die neue starb dann auch. Die arme Frau! Wie sehr liebte sie Proust! Sie hätte immerfort nur Proust lesen können!⁴²⁴

⁴²² Mascagni: *William Ratcliff*. S. 5.

⁴²³ Alonso-Crespo: *Juana la loca*, o.S.

⁴²⁴ Schnittke: *Leben mit einem Idioten*. S. 144.

Natürlich steht der Text dieser fingierten Wahnsinnsarie in starkem Kontrast zu Ophelias gebrochenem Herzen und ihren abrupten Stimmungswechseln. Nicht klar wird aus der Regieanweisung, ob die Ehefrau die melancholische Suizid- oder die verklärt fröhliche Hochzeitsstimmung der wahnsinnigen Ophelia mimen soll.

Ein vorläufig letztes Beispiel einer Opernsängerin, die in ihrer Rolle ein Lied singt, findet man in Wilsons *The Wedding* (Reid, 2004). In der Schlusszene stimmt die wahnsinnig gewordene Emma ein Lied an. Während ihr Geliebter ihre Verrücktheit zu übernehmen beginnt, fällt der Vorhang.

Wider Erwartung findet man in den vorliegenden Wahnsinnsszenen etwas mehr Männer als Frauen, die in ihrer Geistesverwirrung ein Lied singen. Ebenfalls entgegen den Erwartungen sind die meisten der im Wahnsinn gesungenen Lieder in ihrer Textgestalt mehr oder weniger unauffällig und nicht direkt als Äußerungen des Wahnsinns erkennbar. Im Gegenteil: Die Mehrzahl ist nach wie vor in Verse, gar in Reime gesetzt, und nur eine kleine Minderheit ist charakterisiert durch sinnlose Silbenanhäufungen, die ein verrücktes Trällern kennzeichnen sollen.

Entgegen den Erwartungen findet man in den Wahnsinns-Texten der Oper Eingriffe in die formale oder in die inhaltliche Struktur der Sprache gleichmäßig über alle Jahrhunderte verteilt, insgesamt aber doch eher selten. Das häufigste Merkmal auf *inhaltlicher Sprachebene* sind Situationsverkennungen wie Halluzinationen oder Visionen, gefolgt von Affektausrufen und wirrem Sprechen. Auch auf der *formalen Sprachebene* sind die direkten Eingriffe eher selten: Verzerrungen, Wortwiederholungen oder abgehackte Sprache tauchen in allen Jahrhunderten vereinzelt auf, haben sich aber als Charakterisierungen von Wahnsinn zu keiner Zeit auf breiter Ebene durchgesetzt. In 'fremden Zungen' wird kaum gesprochen, das 'Lied im Lied' findet man zahlenmäßig am häufigsten in der romantischen Oper.

Die Bühnensprache der Opernwahnsinnigen allein weist also in den meisten Fällen keine auffälligen Veränderungen im Vergleich zur prämorbidem Sprache auf; der Wahnsinn lässt sich im sprachlichen Ausdruck oft nicht oder nur bedingt erkennen. Komplexe sprachliche Entgleisungen sind eher selten.

12. "Eccola!"⁴²⁵ – zum Verhältnis der Geschlechter

Als "locus classicus" der Wahnsinnsszene im Musiktheater nennt Willier im 'New Grove Dictionary of Opera' die Szene der Lucia in Donizettis *Lucia di Lammermoor* (Cammarano, 1835)⁴²⁶. In vielen Aufsätzen zum Thema Opernwahnsinn wird Lucia als die Inkarnation der wahnsinnigen Opernheldin gefeiert⁴²⁷. Warum sie? Dass Lucia *die* Wahnsinnsarie per se singe, scheint durch hartnäckige Wiederholung in vielen Fachartikeln eine Tatsache geworden zu sein, die indessen selten begründet oder hinterfragt wird. Ein Hauptgrund für diesen Ruhm dürfte die musikalisch eindruckliche und eingängige Umsetzung des Bühnenwahns der Lucia sein. Auch die Popularität der Oper kann als Argument herangezogen werden, gehört doch *Lucia di Lammermoor* seit ihrer Uraufführung zu den häufig gespielten Werken.

Diesem Konsens über die Lucia als der Wahnsinnigen per se widerspricht Floru⁴²⁸ in seiner kritischen Analyse, gemäß der die Orchesterbegleitung in der Arie der Lucia spärlich, die Psychologie der Szene nicht überzeugend, die szenische Wirkung jedoch erheblich sei.

Konsultiert man Opernlexika, findet man weitere, allgemein formulierte Annahmen, die immer wieder tradiert, nicht aber begründet werden. So macht Willier unter dem Stichwort 'Mad scene' die folgende Aussage, die im Rahmen eines renommierten Nachschlagewerks, wie es der 'New Grove Dictionary of Opera' darstellt, gleichsam definitorischen Charakter annimmt:

Mad scene [...]. An operatic scene in which a character, usually the soprano heroine, displays traits of mental collapse, for example through amnesia, hallucination, irrational behaviour or sleepwalking.⁴²⁹

Williers Behauptung, dass *gewöhnlich* die Sopranistin Zeichen eines mentalen Zusammenbruchs zeige, kann nicht aufrechterhalten werden, wenn man eine größere Zahl von Opern mit Wahnsinnsszenen berücksichtigt. Es ist ein verbreiteter Irrtum, dass es in der Oper v.a. die Frauen seien, die wahnsinnig werden. Neben den einschlägigen Lexikaeinträgen findet sich diese Meinung in vielen Forschungsbeiträgen⁴³⁰. In den hier untersuchten Werken verlieren gesamthaft mehr Männer als Frauen den Verstand, wie Tabelle 36 zeigt. Es ist unwahrscheinlich, dass sich diese Verteilung bei einer Vergrößerung der Stichprobe dramatisch verändern würde.

Tabelle 36: Verteilung von wahnsinnigen Männern und Frauen in der Oper

Total der untersuchten wahnsinnigen Protagonisten	193 (100%)
davon Frauen	83 (43%)
davon Männer	110 (57%)

⁴²⁵ "Da ist sie!" Donizetti: *Lucia di Lammermoor*. S. 66.

⁴²⁶ Willier (1992). S. 145.

⁴²⁷ u.a. Welker (2004). S. 1.; Welker (2002). S. 132.; Saby (1999); Smart (1994). S. 29.; Leopold (1991). S. 71.; McClary (1991); Rosand (1992), S. 242; Bartl (1995). S. 6; Rieger (1996). S. 376.

⁴²⁸ Floru (1974). S. 72.

⁴²⁹ Willier (1992). S. 145.

⁴³⁰ Rieger (1996). S. 366. Allgemein zur Rolle der Frau in der Oper s. auch Clément (1992) oder Gebhardt (2004).

Wie bereits mehrfach erwähnt, ergibt sich die Überzahl von 193 wahnsinnigen Personen in 172 untersuchten Opern aus dem Umstand, dass gelegentlich in einer Oper mehrere Personen zugleich wahnsinnig werden (z.B. in *La finta giardiniera*, *I pazzi per progetto*, *Genoveva*, *Mignon*). Charaktere, die aus zweckgerichteten Gründen den Verlust des Verstandes nur vortäuschen (z.B. *La finta pazzia*, *Livietta e Tracollo*, *I pazzi per progetto*) oder von Dritten für verrückt erklärt werden (z.B. *Il Turco in Italia*, *Der Vampyr*, *Martha*, *Der Prophet*), sind in der Gesamtzahl eingeschlossen.

Es ist wichtig, zwischen den beiden Aspekten 'Frau wird wahnsinnig' und 'Sopran(istin) wird wahnsinnig' zu unterscheiden, oder allgemeiner: zwischen der vom Librettisten festgelegten Rolle (Mann oder Frau) und der ihr vom Komponisten zugeteilten Stimmlage. Dieser Hinweis bezieht sich v.a. auch auf die Barockoper, in der viele Frauenrollen von Männern gesungen werden, aber auch auf die so genannten Hosenrollen, bei denen umgekehrt Männerrollen von Frauen übernommen werden. Im Rahmen dieser Arbeit ist für die Kodierung als Männer- oder Frauenrolle der Rollencharakter und nicht die Stimmlage entscheidend. So wird beispielsweise die Rolle des Sigismondo in der 1814 uraufgeführten, gleichnamigen Oper von Rossini als Männerrolle kodiert, obwohl der Titelheld dieser Oper mit der angegebenen Stimmlage Mezzosopran/Countertenor sowohl von einer Frau als auch von einem Mann gesungen werden kann.

Die Zahlenwerte der Tabelle 36 sagen aber noch nichts aus über eine mögliche Veränderung der Verteilung von wahnsinnigen Männern und Frauen im Verlaufe der Musikgeschichte. Welker stellt die Behauptung auf, dass der Wahnsinn in der Barockoper noch oft Sache des männlichen Helden war und dass erst mit der "Rolle der Ophelia aus dem 'Hamlet' und mit der Geschichte der Nina"⁴³¹ Geisteskrankheit zunehmend Privileg der Frauen wurde. Dass in der Oper des 16./17. Jahrhunderts in erster Linie Männer wahnsinnig werden, lässt sich anhand der untersuchten Wahnsinnsszenen bestätigen, die der Musikepoche des Barock zugeordnet werden:

Tabelle 37: Wahnsinnige Frauen und Männer in der Barockoper

Total der untersuchten wahnsinnigen Protagonisten in der Barockoper	35 (100%)
davon Frauen	11 (31%)
davon Männer	24 (69%)

Willier ist mit seiner oben genannten Annahme, es sei in der Oper gewöhnlich die Frau, die dem Wahnsinn verfalle, bei weitem nicht alleine; es dürfte sogar ausgesprochen schwierig sein, eine gegenteilige Aussage in der Forschungsliteratur zu finden.

Döhring hingegen zieht eine korrekte Schlussfolgerung, wenn er mit Blick auf den Liebeswahnsinn im 19. Jahrhundert meint:

⁴³¹ Welker (2002). S. 131.

Für die Darstellung des Liebeswahnsinns in der Oper des 19. Jh. ist es fast konstitutiv, daß es sich dabei um Frauen handelt.⁴³²

Diese Aussage wird auch in den vorliegenden Wahnsinnsszenen bestätigt: Im 19. Jahrhundert verlieren mehr Frauen (29) als Männer (12) aus Liebesgründen den Verstand. Das von Döhring gewählte Adjektiv "konstitutiv" scheint dennoch etwas übertrieben. Es soll an dieser Stelle aber noch einmal darauf hingewiesen werden, dass für quantitative Aussagen dieser Art immer entscheidend ist, welche Ein- und Ausschlusskriterien für die Wahnsinnsszene gewählt wurden.

Die folgende Tabelle enthält eine Zusammenstellung der wahnsinnig werdenden Männer und Frauen über die vier Jahrhunderte. Erwähnt sei, dass die in der vorangegangenen Tabelle 37 gezeigte Verteilung nach einem Epochenkriterium nur absolut, nicht aber im Verhältnis zwischen Männern und Frauen von der folgenden Verteilung nach Jahrhunderten abweicht.

Tabelle 38: Wahnsinnige Frauen und Männer über die Jahrhunderte

	Wahnsinnsszenen	Frauen		Männer	
		Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
17. Jahrhundert	20	6	30%	14	70%
18. Jahrhundert	37	13	35%	24	65%
19. Jahrhundert	89	46	52%	43	48%
20. Jahrhundert	47	16	34%	31	66%
Total	193	81	42%	112	58%

Der Anteil an wahnsinnig werdenden Männern ist mit Ausnahme des 19. Jahrhunderts jeweils größer als der Anteil an Frauen, die den Verstand verlieren. Dies widerspricht den tradierten Forschungsmeinungen und Lexikoneinträgen. Nur die Verteilung der Geschlechter in der Wahnsinnsszene des 19. Jahrhunderts zeigt mit 52% wahnsinnigen Frauen gegenüber 48% wahnsinnigen Männern eine leichte – wohl zufällige – Tendenz zum Ausgleich der Geschlechterverteilung.

Innerhalb der in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Aspekte zum Opernwahnsinn zeigen sich noch einige weitere geschlechtsspezifische Gesichtspunkte. Von den Protagonisten, die in ihrem Wahnsinn aggressiv werden (vgl. Kapitel 8.8), sind 80% Männer. Weibliche Aggressoren findet man erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Betrachtet man ferner Gedächtnisstörungen als eine Begleiterscheinung von Opernwahnsinn (vgl. Kapitel 8.3), so lassen sich zwei Tendenzen beobachten: Frauen verlieren fast ausschließlich aus Liebesgründen und in der Oper des 19. Jahrhunderts das Gedächtnis. Männer hingegen unterliegen kurzen oder länger anhaltenden amnestischen Episoden v.a. nach begangenen Mordtaten, sehr selten aber aus Liebesgründen. Männliche Amnestiker findet man in allen vier Jahrhunderten der Operngeschichte.

⁴³² Döhring (1976). S. 286.

Dem Furienwahnsinn, der in Kapitel 9.4 beschrieben wurde, verfallen zu 80% die männlichen Helden. Dieser Wert beinhaltet aber ein Artefakt, das durch die Epoche des 17./18. Jahrhunderts erklärt werden kann, eine Zeit, die allgemein durch den Primat männlicher Opernhelden charakterisiert ist. Ein weiterer Aspekt, der aber nicht mehr durch die Epochenzugehörigkeit erklärt werden kann, ist die höhere Lügenrate bei den männlichen Helden: Rund drei Viertel der Protagonisten, die den Wahnsinn auf der Bühne nur vortäuschen, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, sind Männer.

Rieger geht in ihrem Artikel von der Annahme aus, dass Frauen nicht erst in der bürgerlichen Oper, sondern bereits in den Barockopern des 17. Jahrhunderts mehrheitlich für Liebesdinge und damit für unlösbare seelische Konflikte zuständig sind, während die Männer sich eher mit Themen befassen, die die äußerliche Macht betreffen⁴³³. Dass sie mit dieser Annahme nicht ganz falsch liegt, zeigt die folgende Tabelle 39:

Tabelle 39: Geschlechtsspezifische Befunde zu den Motiven für Opernwahnsinn

Motiv	insgesamt	Frauen		Männer	
		Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
Tod des Liebespartners	28	17	61%	11	39%
Enttäuschte Liebe	50	32	64%	18	36%
Schuldgefühle	26	10	38%	16	62%
Gifteinnahme/Zauber	22	8	36%	14	64%

Frauen verlieren also eher aus Liebesgründen (Tod des Partners oder enttäuschte Liebe) den Verstand. Männer werden hingegen eindeutig eher aus Schuldgefühlen oder durch Fremdeinwirkungen wie Gifteinnahme oder Zauber wahnsinnig.

Die Tabelle 40 zeigt die Unterschiede zwischen Heldinnen und Helden in Bezug auf die Genesung nach erlittener Wahnsinnsattacke:

Tabelle 40: Geschlechtsspezifische Befunde zur Genesung der Opernheldinnen und -helden

Aspekt	insgesamt	Frauen		Männer	
		Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
Liebesgenesung	18	14	78%	4	22%
Spontanheilung	27	9	33%	18	67%
Zauberheilung	10	0	0%	10	100%
Keine Genesung	38	17	45%	21	55%
Tod	43	24	56%	19	42%

⁴³³ Rieger (1996). S. 369.

Hier fällt auf, dass Frauen überwiegend durch wieder oder neu erfahrene Liebe von ihrem Wahnsinn genesen, Spontanheilung sowie Zauberheilung hingegen mehrheitlich oder gar ausschließlich Männersache sind. Es sterben mehr wahnsinnige Heldinnen auf der Bühne als Helden, für die Männer hingegen gibt es öfter keinen Ausweg aus dem Wahn, d.h. keine Genesung.

Das Verhältnis von Männer- und Frauenrollen in Wahnsinnsszenen hat sich über die Jahrhunderte nicht stark verändert. Außer im 19. Jahrhundert, der Zeit der unschuldigen Heldinnen, überwiegen die männlichen Bühnenwahnsinnigen deutlich.

Männliche Bühnenhelden neigen häufiger dazu, den Wahnsinn zweckgerichtet vorzutäuschen. Sie werden eher aus Schuldgefühlen oder durch Fremdeinwirkungen wie Gifteinnahme oder Zauber wahnsinnig, die Frauen hingegen verlieren den Verstand häufiger aus Liebesgründen.

In Bezug auf die Genesung ist auffällig, dass die Spontanheilung und die Zauberheilung für die Männer reserviert scheinen, die Liebesheilung hingegen wesentlich häufiger den Frauen zugedacht wird.

13. "Zerreibe dermahlen die finstere Nachtschatten deines Gehirns"⁴³⁴ – am Ende des Wahnsinns

Unter den vielen von Wahnsinn heimgesuchten Heldinnen und Helden auf der Opernbühne gibt es einige, die von ihrer Geistesverwirrung auch wieder genesen (vgl. Tabelle 40). Für andere gibt es keine Rettung oder gar nur den Tod als Ausweg. Dieses Kapitel beschäftigt sich zunächst eingehender mit diesen Kategorien, dann folgt eine nähere Betrachtung der Figur des Arztes auf der Bühne und seine Funktion bei der Genesung von Wahnsinn, und schließlich folgt ein Blick auf den Wahnsinn in der Oper, der im Rahmen eines ganzen 'Irrenhauses' inszeniert wird.

13.1. Auswege aus dem Wahnsinn: Genesung oder nicht?

Betrachtet man die untersuchten Wahnsinnsszenen im Hinblick auf die Frage, ob die Wahnsinnigen genesen oder nicht, so müssen aus methodischen Gründen zwei Kategorien ausgeschlossen werden. Zunächst gibt es den unechten Wahnsinn, auf den sich 24 Texte beziehen und bei denen die Frage nach Heilung wenig Sinn ergibt (vgl. Tabelle 20). Beispiele dafür sind der Held, der den Wahnsinn aus Berechnung vorspielt, oder die Heldin, die von ihren Feinden für wahnsinnig erklärt wird, ohne es zu sein. Dann gibt es 18 weitere Charakterisierungen, die nicht in die Analyse einbezogen werden, weil durch ihre typisierte Rollenfunktion eine Genesung a priori außer Frage steht, wie beispielsweise der 'Narr', 'la Folie' oder die 'alte Verrückte'⁴³⁵. Es verbleiben somit 151 Wahnsinnsszenen. Wie Tabelle 41 zeigt, ergibt sich für die Helden ungefähr je zur Hälfte keine Genesung oder Aussicht auf Genesung.

Tabelle 41: Auswege aus dem Wahnsinn

Keine Genesung	Genesung
81 (54%)	70 (46%)

13.1.1. Keine Genesung

Für 81 der 151 Rollencharakterisierungen gibt es keine Rettung. Dieser auffallend hohen Zahl hoffnungsloser Wahnsinniger stehen nur zwei 'Auswege' offen: Eine kleinere Zahl (38) muss wahnsinnig weiterleben, eine größere Zahl (43) stirbt (s. Tabelle 42). Im Folgenden sollen beide Varianten, die das Operntheater bereithält, in ihrer Entwicklung über die Jahrhunderte näher betrachtet werden.

⁴³⁴ Draghi: *Die Nörrische Abderiter*. S. 11.

⁴³⁵ Eine Ausnahme bildet dabei der Narr in Schrekers Oper *Der Schatzgräber* (Schreker, 1920), der durch die Liebe von einer 'Berufung' als Narr am Hofe des Königs loskommen kann (vgl. dazu Kapitel 14).

Tabelle 42: Kein Ausweg aus dem Wahnsinn

	Wahnsinnszenen insgesamt	Weiterleben im Wahnsinn		Tod		
		Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	davon Suizide
17. Jahrhundert	11	0	0%	2	18%	2
18. Jahrhundert	29	7	24%	4	14%	1
19. Jahrhundert	75	11	15%	26	35%	8
20. Jahrhundert	36	20	56%	11	31%	4
Total	151	38	25%	43	31%	15

a) Weiterleben im Wahnsinn

Für 38 von 151 Heldinnen und Helden, die im Verlauf der Handlung wahnsinnig werden, gibt es keine Rettung aus ihrer Not. Sie bleiben bis zum endgültigen Fallen des Vorhangs in ihrer Geisteskrankheit gefangen. So z.B. der betrogene, enttäuschte und von Furien geplagte Oreste in Rossinis *Ermione* (Tottola, 1819), der am Ende der Oper von seinen Getreuen in vollkommen aufgelöstem Zustand von der Bühne geführt wird.

Das Bild der Heldin, die über ihrem toten Geliebten den Verstand verliert, findet man in Massenets *La Navarraise* (Claretie und Cain, 1894). Auch Maria in Tschaikowskys Oper *Mazeppa* (Tschaikowsky nach Burenin, 1884) bleibt bis zum Fallen des Vorhangs wahnsinnig. Ebenso wird Flammen, der Held aus Mascagnis *Lodoletta* (Forzano, 1917), wahnsinnig, bevor er in der Schlusszene über der Leiche der Geliebten zusammenbricht.

Zwischen dem Geschlecht der Protagonisten und der Aussicht auf Genesung gibt es keinen bedeutsamen Zusammenhang; beide Geschlechter haben gleichermaßen wenig Hoffnung auf Heilung ihrer Leiden.

Verfolgt man den Anteil an nicht genesenden Protagonisten über die Jahrhunderte⁴³⁶, so stellt man eine bemerkenswerte Entwicklung fest (vgl. Tabelle 42): Im 17. Jahrhundert gibt es noch keine Helden, die über das Ende der Oper hinaus wahnsinnig bleiben. Das ändert sich im 18. Jahrhundert, in dem bereits mehr als ein Fünftel der Wahnsinnigen nicht geheilt wird. Auffällig ist aber die hohe Quote der nicht Genesenden im 20. Jahrhundert. Fast zwei Drittel der Heldinnen und Helden haben hier keine Aussicht auf Linderung ihrer psychischen Leiden.

Die frühe Oper des 17. Jahrhunderts kennt die aussichtslose Geisteskrankheit offensichtlich noch nicht. Sie verwendet das Motiv des Wahnsinns auch meistens als komisches, zeitlich beschränktes Element, was ein dramatisches Verharren in der Verrücktheit ausschließt. Der Zuwachs an ungeheilten Helden, den man im 18. Jahrhundert beobachten kann, ist auch nicht mit der zunehmenden Zahl standardisierter Werke nach Metastasios Formschema zu erklären,

⁴³⁶ Eine Zuteilung der Werke zu den vier Haupt-Musikepochen statt zu den hier gewählten Jahrhunderten – was methodisch ebenso problematisch wäre – hat keinen signifikanten Einfluss auf die Ergebnisse dieses Abschnitts.

die zu dieser Zeit die Bühnen überschwemmen. Wie bereits erwähnt, wurden allein Metastasios 27 Libretti mindestens 800 Mal vertont⁴³⁷. Die wachsende Bedeutung der 'opera seria' bewirkt eher ein Verschwinden der Wahnsinnsszene aus der dramatischen Oper, denn der von Metastasio geforderte Opernheld muss auch in seinen dramatischen Konflikten als charakterliche Einheit dargestellt werden, was eine Geistesverwirrung ausschließt. Weiter werden Metastasios Helden gemäß Schreiber

[...] auf Grundcharaktere reduziert, die Lösung des Konflikts geschieht oft durch den plötzlichen Durchbruch eines der Protagonisten zu größter (und deshalb meist: abstrakt wirkender) menschlicher Erhabenheit.⁴³⁸

Das 20. Jahrhundert zeigt einen außerordentlichen Anstieg der hoffnungslos dem Wahnsinn Verfallenen. Diese Zunahme geht einher mit dem gleichzeitigen Verschwinden komischer Wahnsinnsszenen: Beträgt deren Anteil im 17. Jahrhundert noch 63%, so findet man im 19. bzw. 20. Jahrhundert nur gerade noch 1% bzw. 2% komische Wahnsinnsszenen. Das Motiv der Geisteskrankheit wird nunmehr fast ausschließlich als dramatisches Motiv der Gefühlssteigerung, der seelischen Qual und damit natürlich auch als Element der Aussichtslosigkeit verwendet.

Der endgültige Verlust des Verstandes vor dem Fallen des Vorhangs scheint eine Besonderheit des 20. Jahrhunderts zu sein, die sich über die Zeit des 'Fin de Siècle' und über die zwei Weltkriege hinaus erhalten hat. Dies ist umso erstaunlicher, als in keinem der vorhergehenden Jahrhunderte eine vergleichbare Vielfalt von Therapien und Medikamenten für psychische Störungen bereitstand. Dieses Wissen soll nicht in die Wahrnehmung der Operschaffenden eingeflossen sein?

Geht man von der Annahme aus, dass sich die Auseinandersetzung mit dem Thema Wahnsinn in Abhängigkeit von der sozialen und medizinischen Entwicklung verändert, so erwartet man eigentlich eine gegenläufige Tendenz. Das 17. und 18. Jahrhundert sind gekennzeichnet durch Verwahrlosung und medizinische Vernachlässigung bzw. Internierung von Geisteskranken. Durch das gemeinsame Wegsperrern mit Verbrechern, Bettlern und Randständigen aller Art fällt der Schatten der moralischen Verwerflichkeit sowie der Unheilbarkeit stärker auf die psychisch Kranken als noch zur Zeit der Renaissance. Für Operaufführungen aus dieser Zeit erwartet man eher, dass die Wahnsinnigen auf der Bühne hoffnungslos dem geistigen Verfall überlassen werden, was – dem Zeitgeschmack entsprechend – moralisch verwerflichen Personen ohnehin zugestanden hätte. Hingegen wäre zu erwarten, dass im 20. Jahrhundert die Genesungsrate der Bühnenwahnsinnigen hoch ausfällt, dass moderner Wahnsinn als therapierbare, ja gar als vollends heilbare Krankheit aufgefasst würde.

Angesicht der vorliegenden Ergebnisse drängt sich die Vermutung auf, dass es nicht das Motiv des Wahnsinns ist, das in seiner jeweils aktuellen sozialen und historischen Einbettung als eigen-

⁴³⁷ Schreiber (1988). S. 192.

⁴³⁸ Schreiber (1988). S. 192.

ständiges Dramenelement in die Oper eingeflossen ist. Vielmehr wird die Wahnsinnsszene entweder eingesetzt als komisches Element, als Gelegenheit für sprachliche, gesangliche und darstellerische Bravourstücke oder – in späteren Jahrhunderten – als dramatische Übersteigerung von Leiden und Verzweiflung. Ein ästhetisches Element also und wenig abhängig von den aktuellen medizinischen und sozialpolitischen Gesellschaftsentwicklungen.

b) Tod

Über ein Viertel der 151 Heldinnen und Helden, nämlich 24 Frauen und 19 Männer, stirbt als Folge ihres Wahnsinns. Wie Tabelle 42 zeigt, verändert sich der prozentuale Anteil von Wahnsinnsszenen mit tödlichem Ausgang über die Jahrhunderte. Gegenüber dem 17. Jahrhundert verdoppelt sich im 19. Jahrhundert der Anteil an Sterbenden, um im weiteren Verlauf konstant bei rund einem Drittel zu bleiben.

15 Todesfälle sind Suizide, sie betreffen etwas mehr Männer (9) als Frauen (6). Obwohl – immer auf die vorliegende Auswahl bezogen – Suizide bereits im 17. und 18. Jahrhundert auf (bzw. hinter) der Opernbühne vorkommen, nimmt sich erst 1829 die erste weibliche Bühnenwahnsinnige in einer Opernhandlung das Leben (*Le Nozze di Lammermoor*, Carafa).

Der Librettist von Mozarts *Zauberflöte* (1791), Schikaneder, thematisiert die Nähe von Wahnsinn und Selbstmord mit den folgenden Worten:

DIE DREY KNABEN (*beyseite*).
Wahnsinn tobt ihr im Gehirne;
Selbstmord steht auf ihrer Stirne.⁴³⁹

Es sind dann in der Folge auch die drei Knaben, die die wahnsinnige, an vermeintlich unerwiderter Liebe verzweifelnde Pamina vor dem Selbstmord retten. Übrigens nicht ohne noch mit den Worten "Selbstmord strafet Gott an dir"⁴⁴⁰ auf die christlich-moralische Verwerflichkeit dieser Tat hingewiesen zu haben.

Fasst man zum Schluss die beiden Kategorien 'Tod' und 'Weiterleben im Wahnsinn' zusammen, so zeigt sich eine signifikante Zunahme aussichtsloser Fälle auf der Opernbühne im 20. Jahrhundert. Mit einem Anteil von insgesamt 86% wird es geradezu zur Regel, dass es keine Rettung aus dem Wahnsinn mehr geben kann. Wie bereits erwähnt, ist das in der Zeit der größten diagnostischen und therapeutischen Fortschritte in der Medizin doch erstaunlich, kann aber ein Hinweis darauf sein, dass der Irrsinn im 20. Jahrhundert als Krankheits- und Lebensform eine Art von kultureller und gesellschaftlicher Akzeptanz – natürlich die Zeit im Dritten Reich ausgenommen – gefunden hat.

⁴³⁹ Mozart: *Die Zauberflöte*. S. 92f.

⁴⁴⁰ Mozart: *Die Zauberflöte*. S. 93.

13.1.2. Genesende Heldinnen und Helden

Die Protagonisten, die im Verlaufe der Opernhandlung vor oder hinter der Bühne geheilt werden können, wurden weiter in 4 Kategorien 'Spontanheilung', 'Liebesheilung', 'Zauberheilung' und 'Sonstige' eingeteilt (Tabelle 43):

Tabelle 43: Art und Anzahl der Genesungen

Spontanheilung	Liebesheilung	Zauberheilung	Sonstige
27	18	10	15

a) Spontanheilung

Eine für den aufgeklärten Theaterbesucher nachvollziehbare Genesung in der Oper ist eher die Ausnahme. Meistens wird bereits die Ätiologie des Wahnsinns nicht schlüssig, das Ende bleibt entsprechend nebulös. So genügen häufig einzelne Schicksalsschläge, um das psychische Gleichgewicht der Protagonisten derart zu destabilisieren, dass es zu kürzeren oder längeren Zuständen von Wahnsinn kommt.

Und die Genesung? Oft reicht in der Folge ein Szenenwechsel, um zu zeigen, dass die Wahnsinnsepisode in der Zwischenzeit bereits glücklich überstanden ist. So endet beispielsweise in Mozarts verworrener Liebesintrige *La finta giardiniera* (Petrosellini [?], 1775) die um sich greifende Verwirrung von nächtlichem Suchen und Verwechseln damit, dass Belfiore und Sandrina in einer 'Folie à deux' abrupt den Verstand verlieren, um ihn ebenso plötzlich in einer Szene des 3. Aktes wieder zu finden – als wären sie aus dem Schläfe erwacht. Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass das Motiv des Wahnsinns rein schematisch, als vorgegebenes ästhetisches Element zur Verwirrung, zur Belustigung oder auch zu einer lokalen dramatischen Steigerung eingesetzt wird.

Auch in Rossinis 'dramma per musica' *Sigismondo* (Foppa, 1814) erscheint der Titelheld, zuvor von seinen Getreuen als wahnsinnig beschrieben, mit den Figuren seiner Halluzinationen sprechend auf der Bühne, bricht zusammen und kommt Momente später – einfach so und genesen – wieder zu sich ("tornando in sé"⁴⁴¹). Solche Szenen, in denen der Opernheld nach kurzer geistiger Verwirrung wieder bei Verstand ist, könnte man psychopathologisch auch als einzelne 'Belastungsreaktion' oder 'Wahnepisode' von kurzer Dauer bezeichnen.

Wahnepisoden dieser Art sind gar nicht selten. Ein Beispiel ist der Albe Mime in Wagners *Siegfried* (Wagner, 1876), der nach einer Vision ermattet zusammenbricht:

⁴⁴¹ Rossini: *Sigismondo*. 1. Akt, 3. Szene.

(Mime ist, wie vernichtet, auf dem Schemel hinter dem Amboß zurückgesunken: er stiert, grad vor sich aus, in den sonnig beleuchteten Wald hinein. – Nach längerem Schweigen gerät er in heftiges Zittern.)

Verfluchtes Licht!

Was flammt dort die Luft?

Was flackert und lackert,

was flimmert und schwirrt,

was schwebt dort und webt

und wabert herum? [...]

Was säuselt und summt

und saust nun gar? [...]

Ein gräßlicher Rachen

reißt sich mir auf! –

Der Wurm will mich fangen!

Fafner! Fafner!

Er schreit laut auf und knickt hinter dem breiten Amboß zusammen.⁴⁴²

Nach dem Zusammenbruch kommt der ängstliche Zwerg erschöpft zu sich und spricht mit schwacher Stimme, aber vollkommen vernünftig. Mime zeigt nach der vorausgehenden Todes-Prophezeiung durch den Gott Wotan die Symptome einer physiologischen Stressreaktion, die mit einer Wahnepisode verbunden ist: Er zittert stark, er erleidet optische und akustische Halluzinationen, schreit und bricht in sich zusammen, um wenig später müde wieder zu sich zu kommen. Solche halluzinatorischen Visionen in der Oper sind in der Regel kurz und gehen meistens ohne Langzeitschädigung im wahrsten Sinne *über die Bühne*.

Albert aus Aubers Oper *Le lac des Fées* (Scribe und Mélesville, 1839) beschreibt dem Zuschauer nach einer längeren Wahnsinnsepisode einfühlsam seine wundersame, plötzliche Genesung:

ALBERT:

Qu'ai-je vu?

Quels voiles funèbres

Tombent de mes yeux!

Du sein des ténèbres

Quel jour radieux!

Mon âme si triste

A brisé ses noeuds:

Je renaiss, j'existe,

J'ai revu les cieux!⁴⁴³

Auch Albert hat das Gefühl zu erwachen. Ihm hebt sich zudem ein Nebel vom Gesicht; er ist in der Folge unmittelbar sehr glücklich: "[...] ihm lächelt das Leben so wonnig, so neu!"

⁴⁴² Wagner: *Siegfried*. S. 177.

⁴⁴³ Auber: *Le lac des Fées*. S. 40. "Albert: Seh' ich recht? Ein Nebel, ein Schleier trübte mein Gesicht! Aus nächtlichem Dunkel erwach' ich zum Licht! Mein Geist hebt die Schwingen so selig und frei, [...]" (freie Übersetzung aus der Version von Hermann Mendel).

Insgesamt findet man in den vorliegenden Wahnsinnsszenen 27 wundersame, plötzliche und vollständige Genesungen. Die erste tritt interessanterweise erst nach Beginn des 18. Jahrhunderts auf, die letzte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Danach gibt es fast nur noch aussichtslose Szenen des Wahnsinns.

b) Liebesheilung

Die historisch vielleicht früheste Liebesheilung wird gemäß Schadewaldt vom byzantinischen Autor Aretaio von Kappadozien beschrieben:

[...] ein Patient [wird] erwähnt, der für unheilbar gehalten wurde, von den Ärzten bereits aufgegeben war, aber durch die Liebe zu einem Mädchen geheilt worden sei.⁴⁴⁴

In der vorchristlichen Zeit wurde gemäß Schadewaldt die "Liebeserfüllung mit einem x-beliebigen Mädchen"⁴⁴⁵ im Sinne eines Gleichgewichts der Säfte als Krankheitsprophylaxe empfohlen. Das aufkommende Christentum tritt der Liebesheilung vehement entgegen.

Dass Heilung in der Oper nicht nach diesen antiken medizinischen Empfehlungen praktiziert werden kann, versteht sich von selbst. Zwar könnte eine christliche, platonische Heilung durch reine Liebe einem gängigen Opernklischee entsprechen. Von den 151 Charakteren, die wahnsinnig werden, erfahren indessen nur gerade 18 (12%) eine Genesung durch die Kraft der Liebe. Die Frauen profitieren deutlich häufiger von diesem Remedium (14 Frauen gegenüber lediglich 4 Männern), sind es doch auch sie, die gemäß einer hartnäckig kolportierten romantischen Vorstellung ihr Leben v.a. der Liebe widmen sollten. Noch in der Literatur der Antike und des Mittelalters sind es ausschließlich Männer, die der Liebeskrankheit verfallen und die damit auch in den Genuss von Liebesheilungen kommen können.

Die Liebesheilungen in der Oper erfolgen meistens anlässlich einer Konfrontation mit dem verloren geglaubten Geliebten. Das klassische Beispiel hierfür ist die Titelheldin der unterschiedlichen Vertonungen der *Pazza per amore* (Dalayrac 1786, Paisiello 1789, Coppola 1835), die nach der Meldung des vermeintlichen Todes ihres Geliebten den Verstand verliert und erst gegen Ende der Oper durch das Erzählen von der früheren Liebe und durch den Schock des Wiedererkennens zu sich kommt. Der nicht sehr häufige Opern-Plot 'Genesung durch die Liebe' ist über die Jahrhunderte gleichmäßig verteilt; keine Epoche, auch nicht das für eine Mystifizierung der Frau anfällige 19. Jahrhundert, zeigt eine besondere Vorliebe für dieses Heilmittel.

c) Zauberheilung

Noch seltener ist die 'Heilung durch Zauberkräfte'. Nur gerade zehn Helden können von dieser magischen Heilung profitieren. Keine einzige Frau hat Aussicht auf Zauberkräfte, die sie aus ihrem Leiden befreien; die Zauberheilung scheint reserviert für die männlichen Opernhelden. Betrachtet man diese kleine Kategorie genauer, so fällt auf, dass die Hälfte der Zaubergenese-

⁴⁴⁴ Schadewaldt (1985). S. 92.

⁴⁴⁵ Schadewaldt (1985). S. 92.

gen auf Ariostos *Orlando furioso* und der darin waltenden Zauberin Logistille zurückzuführen ist. Bis auf Strauss' *Die ägyptische Helena* und Fioravantis *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova ossia Il pazzo per amore* stammen alle Szenen mit Zauberheilung aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gleichmäßig verteilt auf Werke der Romantik und der Klassik.

d) Sonstige Heilungen

Diese Kategorie setzt sich aus Heilungsprozeduren zusammen, die nur einzeln vorkommen, wie z.B. 'durch Reue genesen' (in Verdis *Nabucco*) oder 'durch den Saft einer Rose genesen' (in Pallavicinis *Didone delirante*). In dieser Kategorie sind auch vier Opern untergebracht, in denen der wahnsinnige Held, die wahnsinnige Heldin durch ein Lied wieder zur glücklichen Besinnung kommen (Paërs *L'Agnese*, Meyerbeers *L'Etoile du nord*, Aberts *Astorga* und Bizets *La jolie fille de Perth*); sowie die Heilung des Wahnsinns durch Apotheose (Boitos *Mefistofele* oder Gounods *Faust*).

Für einen großen Teil der Bühnenwahnsinnigen gibt es keine Aussicht auf Heilung oder Rettung. Eine kleinere Zahl von ihnen muss wahnsinnig weiterleben, die größere Zahl stirbt. Zwischen dem Geschlecht der Protagonisten und der Aussicht auf Genesung gibt es keinen bedeutsamen Zusammenhang. Verfolgt man den Anteil an nicht genesenden Protagonisten über die Jahrhunderte, so stellt man eine bemerkenswerte Entwicklung fest: Im 17. Jahrhundert gibt es noch keine Helden, die über das Ende der Oper hinaus wahnsinnig bleiben. Das ändert sich im 18. Jahrhundert, in dem bereits ein Fünftel der Wahnsinnigen nicht geheilt wird. Auffällig ist aber die hohe Rate an nicht Genesenden im 20. Jahrhundert. Fast zwei Drittel der Heldinnen und Helden haben keine Aussicht auf Linderung ihrer psychischen Leiden.

Von den Protagonisten, die eine Aussicht auf Heilung haben, werden rund zwei Fünftel durch wundersame, vollständige Genesung, so genannte Spontanheilung, gesund. Die erste tritt interessanterweise erst nach Beginn des 18. Jahrhunderts auf, die letzte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Danach gibt es fast nur noch aussichtslose Szenen des Wahnsinns.

Der nicht sehr häufige Opern-Plot 'Genesung durch die Liebe' ist über die Jahrhunderte gleichmäßig verteilt, keine Epoche, auch nicht das für eine Mystifizierung der Frau anfällige 19. Jahrhundert, zeigt eine besondere Vorliebe für dieses Heilmittel.

Die Zauberheilung ist sehr selten, und keine einzige Frau hat Aussicht auf Zauberkräfte, die sie von ihrem Leiden befreien; die Zauberheilung scheint reserviert für die männlichen Opernhelden.

13.2. "Der ist ein guter Arzt ders' faule Fleisch wek schneit"⁴⁴⁶ – der Arzt auf der Bühne

In den folgenden 17 der untersuchten Wahnsinnsszenen betritt ein Arzt die Bühne.

Tabelle 44: Opern, in denen ein Arzt auf der Bühne erscheint

UA	Oper	Komponist
1809	L'Agnese	Paër
1830	I pazzi per progetto	Donizetti
1835	La pazza per amore	Coppola
1837	Il ritorno di Columella dagli studi di Padova	Fioravanti
1847	Macbeth	Verdi
1902	Pelléas et Mélisande	Debussy
1921	L'Amour des trois oranges	Prokofjew
1924	La cena delle beffe	Giordano
1925	Wozzeck	Berg
1961	Elegie für junge Liebende	Henze
1976	We come to the river	Henze
1981	Licht, Die sieben Tage der Woche, Donnerstag aus Licht	Stockhausen
1990	Vincent	Rautavaara
1991	Enrico	Trojahn
1999	A Method for Madness	Bernstein
2003	The Yellow Wallpaper	Reid
2004	The Wedding	Wilson

Bereits in der Commedia dell'Arte des 16. Jahrhunderts ist der schwatzhafte, pseudogelehrte Arzt, der mit jeder Situation zurechtkommt, eine beliebte Figur. Er redet ohne Unterlass in lateinischen Phrasen, ist aber gleichwohl unfähig, jemanden zu heilen. Als eine solche Buffo-Figur tritt der Dottore Simplicio – sein Name ist Programm – in Coppolas Oper *La pazza per amore* (Ferretti, 1835) auf. Er versucht mit wenig Geschick und ebenso wenig Glück, der verrückt gewordenen Nina zu helfen. Nur mit vereinten Bemühungen oder besser: durch die liebenden Bemühungen des totgeglaubten Bräutigams gelingt es schließlich, Nina den Verstand zurückzugeben. Auch der Arzt in Giordanos Oper *La cena delle beffe* (Benelli, 1924) tritt – wie im Nebentext vorgegeben – als "komische Arztfigur"⁴⁴⁷ verkleidet auf. Seine etwas ungewöhnlichen Kuren tragen denn auch nur wenig zur Besserung des Patienten bei:

DOTTORE

Sarà bene legarlo a un seggiolone,
Si come s'usa sempre con i pazzi.⁴⁴⁸

DOKTOR

Wäre gut, ihn an einen Sessel zu binden,
Ja, wie man es immer mit Verrückten macht.

⁴⁴⁶ Draghi: *Die Nörrische Abderiter*. S. 34. Apostrophisierung im Originaltext.

⁴⁴⁷ Giordano: *La cena delle beffe*. S. 89.

⁴⁴⁸ Giordano: *La cena delle beffe*. S. 89.

Keine besonders einfühlsame Idee, den Kranken an einen Stuhl zu fesseln. Der Wahnsinnige soll in der Folge einem Schock ausgesetzt werden, indem man ihn mit seinem erlittenen Trauma konfrontiert. Dabei ist der Dottore der wenig professionellen Meinung, dass dem Kranken die Sinne wenigstens ganz schwinden sollten, falls die Kur nicht funktioniert. Der Scharlatan ist – in größenwahnsinniger Weise – überzeugt davon, dass nur seine Wunderkur den Helden heilen kann, der Patient aber sonst für immer verrückt bleiben wird. Seine Skrupellosigkeit wird deutlich, als keine Zeichen der Besserung sichtbar werden; er will den Exorzisten mit seinen glühenden Eisen holen! Was der wenig empathische Arzt nicht weiß: Nichts hilft, nichts kann helfen, mimt ja der Held zu diesem Zeitpunkt nur den Verrückten.

Die Oper spielt zur Regierungszeit von Lorenzo de' Medici gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Die vom Arzt suggerierte Nähe von Wahnsinn zu dem moralisch-kirchlichen Stigma der Besessenheit ist durchaus historisch nachvollziehbar und erinnert an das sich 1498 vollendende Schicksal des Mönchs Savonarola, dessen Visionen und Prophezeiungen nach Jahren des Erfolgs ihm schließlich Folter und Tod brachten.

Eine ähnliche Konfrontationskur für seinen Patienten plant der Arzt in Trojahns dramatischer Komödie *Enrico* (Henneberg, 1991). Er will ihm einen Schock versetzen, indem er die Tochter der ehemaligen Geliebten des Patienten und diese selbst verkleidet. Als Personifizierungen von Vergangenheit und Zukunft re-inszeniert er mit der Geliebten und deren Tochter einen Maskenball, der 20 Jahre zuvor stattgefunden und zu einem tragischen Unfall und zum Verlust von Enricos Verstand geführt hat. Die Kur gelingt nicht, der Patient reagiert nicht wie vorgesehen, im Gegenteil, es kommt zu Mord und Totschlag.

Über ähnliche Kuren berichtet Foucault⁴⁴⁹ unter dem Stichwort 'Die Theaterdarstellung'. Sinn dieser ärztlichen Intervention war es, den Patienten dadurch der Gesundheit zuzuführen, dass man seine Wahnvorstellungen durch bestimmte Inszenierungen noch verstärkte. Foucault beschreibt den Fall eines Melancholikers, der überzeugt war, keinen Kopf zu besitzen. Der Arzt legte ihm als Ersatz eine Bleikugel auf den Kopf: Schmerzen und Unbequemlichkeit brachten den Patienten bald zur Einsicht, dass er sehr wohl einen Kopf unter der Bleikugel besaß.

Auch Don Girolamo, Oberarzt der 'Irrenanstalt' in Paërs 'dramma semiserio' *L'Agnese* (Buonavoglia, 1809), ist sich sicher, die perfekte Theaterkur für seinen geisteskranken Patienten gefunden zu haben. Diesmal aber mit mehr Erfolg als in den vorhergegangenen Beispielen. Uberto hat den Verstand aus Kummer darüber verloren, dass ihn seine Tochter aus Liebe zu ihrem Bräutigam Ernesto verlassen hat. Don Girolamo will mit der Nachstellung einer Szene von Vater und Tochter aus glücklichen Zeiten den Grafen wieder zu Verstand bringen. Alles wird hergerichtet wie vor Agneses Weggang. Die Tochter singt Lieder aus der vergangenen Zeit, und in der Folge kommt der Graf wie beabsichtigt wieder zu Verstand, und die Tochter und alle Betroffenen finden ihr Glück.

⁴⁴⁹ Foucault (1973). S. 335ff.

Die Neuinszenierung einer Begebenheit oder Szene aus der Vergangenheit als Mittel zur Rettung aus dem Wahnsinn kommt in weiteren Opern vor. So verschreibt die Zigeunerin Mab in Bizets Oper *La jolie fille de Perth* (Marquis de Saint-Georges, 1867) der wahnsinnig gewordenen Heldin die Kur, das erlittene Trauma noch einmal zu erleben, was zu einem glücklichen Ende führt. Auch Cathérine in Meyerbeers *L'Etoile du nord* (Scribe, 1854) wird durch die Reinszenierung der belebten Dorflandschaft ihrer Kindheit in unbeschwerte Tage zurückversetzt, was zur Genesung und zu einem glücklichen Ende führt.

Keine Wiedererlebens- oder Konfrontationskur, sondern einen Zaubertrank, ein Elixier der Genesung, verabreicht der Dottore in Fioravantis Oper *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova ossia Il pazzo per amore* (Passaro, 1837) seinem Patienten. Mit einem mysteriösen Trank soll der Verstand des armen Aurelio wiederhergestellt werden. Beeindruckt kommentiert Prospero im *Narrenhause* die Heilkünste des Medikus:

PROSPERO:

Manco male che il matto è stato preso possiamo respirare in libertà
dopo che Don Alfonso gli diede a ber non so certo liquore
secreto potentoso d'un Dottore
dormendo se ne sta profondamente
con questo nuovo farmaco
potesse ripigliar il poverino
la perduta ragione
cangiar destino.⁴⁵⁰

PROSPERO:

Zum Glück wurde der Verrückte eingefangen, wir können frei atmen
nachdem Don Alfonso ihm eine 'wer weiß was für eine Flüssigkeit' gegeben hat
wunderbares Geheimnis eines Doktors
tief schlafend war er
mit diesem neuen Heilmittel
wird der Ärmste wieder zu sich kommen
wird der verlorene Verstand
das Schicksal wenden.

Wie erwartet, werden die Geisteskräfte des vermeintlich betrogenen Aurelios wiederhergestellt, und einem 'lieto fine' mit den sich findenden Paaren steht nichts im Wege.

Die wirkungsvollste aller möglichen Kuren verordnet der ärztliche Vorsteher einer psychiatrischen Anstalt in Bernsteins bereits mehrfach erwähneter Oper *A Method for Madness* (Kondek, 1999). Seine Patienten genesen so vollständig, dass sie ihrerseits die Wärter für verrückt erklären, diese in die Zellen sperren und fortan beaufsichtigen. Obwohl der Vorsteher im Nachhinein die Kur als doch etwas zu wirkungsvoll einschätzt, ist er stolz auf sein neues Betreuungspersonal und ist beeindruckt von der Listigkeit, mit der die ehemaligen Patienten Gesundheit vortäuschen:

⁴⁵⁰ Fioravanti: *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova*. S. 217.

SUPERINTENDENT:

Lunatics can be soothed for only a short while.
Their cunning is proverbial.
One marvels at the dexterity
with which they counterfeit sanity.⁴⁵¹

In Wirklichkeit aber ist der einzige 'Gesunde' in der ganzen Oper der die Institution besuchende Arzt, der die berühmte Kur so gerne kennen gelernt hätte, die der Vorsteher der Anstalt aber mittlerweile – aus verständlichen Gründen – abgesetzt hat.

Ein vernünftiger und wohlmeinender Arzt tritt in Wilsons Oper *The Wedding*⁴⁵² (Reid, 2004) auf. Er ist mit den Insignien seines Standes ausgerüstet, hantiert mit Stethoskop und Arzttasche. Sehr verantwortungsbewusst in seinem zu Heilung verpflichtenden Berufsstand, lehnt er ein Honorar ab, weil er seiner Patientin nicht helfen kann. Ihr Geist sei zerrüttet, dagegen habe er keine Medizin.

Die vielleicht modernste Arztfigur findet man in Rautavaaras Oper *Vincent* (Rautavaara, 1990). Der Arzt stellt bei seinem Patienten, dem Maler Vincent van Gogh, die folgende Diagnose:

DOCTOR:

I! The undersigned, Doctor-in-Charge
of this Sanatorium, certify that
the patient Vincent, thirty-six years of age
six months ago became the victim
of an acute mania, combined
with a general delirium.
[...] Thereupon he cut off his left ear:
Clinically speaking the indications
lead to a diagnosis primarily of
toxic psychosis.⁴⁵³

Moderne psychopathologische Terminologie auf der Opernbühne: eine akute manische Phase, ein Delirium, eine toxische Psychose. Der Arzt diktiert seiner Sekretärin den Krankenbericht, diese ist jedoch mit der medizinischen Terminologie überfordert und verfängt sich, in Kinderreimen endend, stammelnd im Versuch, mit "Deli ... rily ... deliry ... dash it! Dilery ... dash it! Ridely-didely-idely ..." das Delirium festzuhalten. Dieses Wort wird sofort vom stotternden Anstaltspriester in einem nicht enden wollenden "dely-lilylilylily-lirium!"⁴⁵⁴ noch einmal aufgenommen und zu einem vielsilbigen Ende gebracht.

Ebenfalls umfassende diagnostische Arbeit leisten die Ärzte in Prokofjews Oper *L'Amour des trois Oranges* (Prokofjew, 1927). Die Mediziner treten – dem prinzlichen Rang des Patienten entsprechend – als mehrköpfige Gruppe auf und diagnostizieren einen nicht heilbaren hypochondri-

⁴⁵¹ Bernstein: *A Method for Madness*. S. 10.

⁴⁵² Reid: *The Wedding*. 3. Akt, 4. Szene, o.S.

⁴⁵³ Rautavaara: *Vincent*. S. 36.

⁴⁵⁴ Rautavaara: *Vincent*. S. 36.

schen Zustand. Aufgezählt werden mindestens 20 Symptome und Syndrome wie Nieren- oder Leberschmerzen, ein anämischer und magerer Körper, Ängste und Melancholie.

Der Arzt kann aber nicht nur diagnostizieren und im besten Fall Genesung bringen, sondern auch Verderben. In Reids Oper *The Yellow Wallpaper* (Lane, 1994), übrigens das einzige Werk der vorliegenden Auswahl, dessen Komponist wie Librettist weiblich sind, treibt ein Arzt mit seiner verhängnisvollen, autoritären und chauvinistischen Kur seine Ehefrau endgültig in den Wahnsinn.

Züge eines Scharlatans zeigt der Arzt in Bergs Oper *Wozzeck* (Berg, 1925). Wozzeck stellt sich ihm, des kleinen Draufgelds wegen, für medizinische Experimente zur Verfügung. Er muss sich monatelang ausschließlich von Bohnen ernähren. Bei einem Arztbesuch erzählt Wozzeck dem Doktor von seinen Visionen und Vorahnungen und den Stimmen, die zu ihm gesprochen hätten. Dies verwendet der Arzt sogleich als wissenschaftlichen Beleg für seine These, dass einseitige Ernährung Geistesstörungen hervorrufe. Er attestiert seinem Patienten eine "köstliche aberatio mentalis partialis"⁴⁵⁵ und ist davon überzeugt, dass Wozzeck bald im "Narrenhause"⁴⁵⁶ enden werde, wenn er nur die verschriebene Bohnenkur brav durchhalte. Er will das Experiment mit Wozzeck für seinen Ruhm und seine Ehre nutzen:

DOKTOR (*immer mehr in Ekstase geratend*)
Meine Theorie! Oh mein Ruhm! Ich werde unsterblich!
Unsterblich! Unsterblich!
(*in höchster Verzückung*)
Unsterblich!⁴⁵⁷

Überhaupt betrachtet der gleichermaßen geltungssüchtige wie skrupellose Arzt seine Umwelt einzig mit dem Auge des forschenden und Forschungsergebnisse bereits vorwegnehmenden Empiristen, ohne sich um die zweifelhafte Generalisierbarkeit einer Einzelfallanalyse zu kümmern. Seine Patienten sind nur Bausteine auf dem Weg zu seinem unsterblichen Ruhm.

Dass das Bild von Ärzten mit undurchschaubaren Theorien und zweifelhaften medizinischen Interventionen nicht aus der Luft gegriffen ist, zeigt Promies⁴⁵⁸ Beispiel aus dem Werke *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethoden auf Geisteszerüttung* von Johann Reil (1803). Darin wird u.a. vorgeschlagen, den Kranken großen Gefahren wie wilden Tieren und reißenden Flüssen oder Angstzuständen (etwa durch Folterdrohungen oder Höhenschwindel) auszusetzen. Noch brutālere Beispiele für Kuren nennt Foucault. "Man [die Mediziner des 18. Jahrhunderts] nimmt sogar an, dass Hautkrankheiten wie Krätze, Ekzeme, Pocken ebenfalls einen Wahnsinnsanfall beenden könnten"⁴⁵⁹, und weiter: "Wenn die Aderlasse, Purganzen, Bäder und Duschen eine Manie nicht haben beenden können, solle man zu Ätzungen, Haarseilen, oberflächlichen

⁴⁵⁵ Berg: *Wozzeck*. 1. Akt, 4. Szene. S. 74.

⁴⁵⁶ Berg: *Wozzeck*. 1. Akt, 4. Szene. S. 74.

⁴⁵⁷ Berg: *Wozzeck*. 1. Akt, 4. Szene. S. 75.

⁴⁵⁸ Promies (1976). S. 338. Original nicht eingesehen.

⁴⁵⁹ Foucault (1973). S. 312.

Abszessen und der Übertragung der Krätze greifen"⁴⁶⁰. Auch Zentrifugierung des Menschen auf Rotationsstühlen, Schmerzinterventionen, Bewegungszwang und gewaltsames Untertauchen in extrem kaltem oder heißem Wasser werden gerne als Therapien gegen Geisteskrankheit vorgeschlagen.

Einen kurzen, medizin-historisch wenig aufschlussreichen Auftritt hat der Arzt in Verdis Oper *Macbeth* (Piave, 1847). Er liegt im 4. Akt, 2. Szene seit zwei Nächten mit den Hofdamen auf der Lauer, um Lady Macbeth beim Schlafwandeln zu beobachten. Bei ihrer Erscheinung und ihren Worten ergreift die heimlichen Zuschauer das Entsetzen, sie flehen um Mitleid für die arme Lady, und damit ist ihrerseits die Szene beendet. Der Arzt hat hier keine Mittel mehr, um direkte Hilfe anzubieten.

Auch in *Pelléas et Mélisande* von Debussy (Maeterlinck, 1902) hat der Arzt nur eine sehr kleine, wenig umrissene Rolle. Er heilt nichts, verschreibt nichts, konstatiert nicht einmal zur rechten Zeit den Tod seiner Patientin, er steht lediglich neben ihrem Bett und gibt sich kompetent. Ebenso nebensächlich scheinen die Ärzte in Henzes Opern *We come to the river* (Bond, 1976) und *Elegie für junge Liebende* (Auden, 1961) zu sein. Beiden wird durch die Figurencharakterisierung wenig Kontur verliehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Arzt also ein eher seltener Gast ist, wenn es um Geisteszerrüttungen auf der Opernbühne geht. In den Fällen, in denen er seine Heilkünste vor Publikum zeigt, versucht er seine Fertigkeiten fast ausschließlich an moralisch einwandfreien Patienten (Ausnahme: Lady Macbeth). Ist der Geisteskranke ein Übeltäter, darf er auf der Opernbühne keine ärztliche Hilfe erwarten.

Betrachtet man die Verteilung über die Jahrhunderte, so stellt man eine Vorliebe des 19. und des 20. Jahrhunderts für den Arzt am Krankenbett des Wahnsinnigen fest. In sieben Opern kommt es trotz ärztlichem Beistand nicht zu einem guten Ende für den Leidenden. Die Moderne scheint auch für die wahnsinnig gewordenen Opernhelden keinen Wert mehr auf ein 'lieto fino' zu legen.

In den vorliegenden Librettoauszügen erscheint erstmals ein Arzt 1809 am Krankenbett eines Geisteskranken, d.h. rund 150 Jahre nach der ersten Wahnsinnsszene auf der Opernbühne (vgl. Tabelle 44). Von den 49 im 16. und 17. Jahrhundert aufgeführten Opern mit Wahnsinnsszenen gibt es also keine, in der das Thema Wahnsinn mit einer Arztfigur verbunden wurde. Ein Grund dafür könnte sein, dass Stoffe aus der antiken Mythologie noch signifikant häufiger vertreten waren als im 19. und 20. Jahrhundert (27 von 57 gegenüber 13 von 136). Die Figur des Arztes ist in der antiken Mythologie, im antiken Drama noch wenig geläufig. Die *Schicksalsfügung* als Laufband eines Operndramas schließt – wenn überhaupt – höchstens die Möglichkeit eines buffonesken Arztes ein, der nichts zur eigentlichen Genesung des Wahnsinns beitragen darf.

Das Auftreten eines Arztes kann ferner auch das vom Dramaturgen gewünschte Mitleiden des Zuschauers verhindern oder zumindest vermindern. Wenn der dargestellte Wahnsinn nicht mehr

⁴⁶⁰ Foucault (1973). S. 313.

Kulmination von Leiden, sondern wissenschaftlich erfassbare und beschreibbare Krankheit ist, kann dies beim Zuschauer eine innere Distanz und damit ein Gefühl von Fremdheit hervorrufen. Eine Identifikation mit dem leidenden Helden wird auf diese Weise erschwert. Die Librettisten und Komponisten des 20. Jahrhunderts haben diese Gefühlsdistanz, diese Befremdung des Zuschauers dann zielgerichtet eingesetzt.

Der Arzt ist ein eher seltener Gast auf der Bühne, wenn es um Geisteszerrüttungen geht. In den Fällen, in denen er seine Heilkünste vor Publikum zeigt, versucht er seine Geschicklichkeit fast ausschließlich an moralisch einwandfreien Patienten. Ist der Geistesranke ein Übeltäter, darf er auf der Opernbühne keine ärztliche Hilfe erwarten.

Betrachtet man die Verteilung über die Jahrhunderte, so stellt man eine Vorliebe des 19. und des 20. Jahrhunderts für den Arzt am Krankenbett des Wahnsinnigen fest. In den vorliegenden Librettoauszügen erscheint ein Arzt erstmals zu Beginn des 19. Jahrhunderts am Krankenbett eines Geisteskranken, d.h. rund 150 Jahre nach der ersten Wahnsinnsszene auf der Opernbühne. Unter den Wahnsinnsszenen im 16. und 17. Jahrhundert gibt es keine, in der das Thema mit einer Arztfigur verbunden ist.

13.3. Die Oper geht ins 'Irrenhaus'

Von den 17 Ärzten, die in den 193 Opern vorkommen, bewegen sich sieben auch auf der Opernbühne in ihrem unmittelbaren Arbeitsfeld, der psychiatrischen Klinik oder dem 'Irrenhaus'. Diese Szenen sollen im Folgenden genauer betrachtet werden.

Bereits im Mittelalter versucht man, die Pflege geistig Kranker und auffälliger Menschen zu organisieren und gesetzlich zu regeln. Der Wahnsinnige im Mittelalter ist weder ein vollkommen in die Gesetzlosigkeit geworfenes Wesen noch ein von Staat und Gemeinschaft behüteter Mensch. Je nach Schichtzugehörigkeit oder nach Art seiner Krankheit wird er von der Familie gepflegt, lebt er in einer Anstalt, vagabundiert er als Vertriebener zwischen den Städten oder wird er auf kirchlich verordnete Pilgerfahrten geschickt. Wo man sich im Mittelalter nicht ausschließlich auf die Familie oder auf den Freundeskreis bei der Betreuung Geisteskranker verlassen kann, bestimmt man schon relativ früh Orte, die der Internierung psychisch Auffälliger dienen. Einer der ältesten Belege für die geregelte Unterbringung Wahnsinniger findet sich im Umfeld des Hospitals von Montpellier (ca. 1178 n. Chr.)⁴⁶¹ oder in dem Mitte des 13. Jahrhun-

⁴⁶¹ Matejovski (1996). S. 68.

derts gegründeten Krankenhaus Bethlehem, genannt 'Bedlam', in London, in dem gemäß Foucault bereits 1403 sechs Geisteskranke in Ketten und Eisen festgehalten werden⁴⁶².

Im späten Mittelalter, nach dem Verschwinden der Leprageißel aus den europäischen Städten, dienen zunehmend die Leprosorien der Internierung von Geisteskranken. Im 17. und 18. Jahrhundert folgt eine Zeit der gemeinsamen Internierung von Verbrechern, Verarmten und Geisteskranken, was – abgesehen von der fehlenden medizinischen Pflege – vorerst eine menschliche und moralische Entwertung der psychisch Kranken zur Folge hat. Eine nächste tief greifende Veränderung bringt die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts: Im Sinne einer erwachenden Psychologisierung des Menschen beginnt im Rahmen einer neuen Einfühlsamkeit in das individuelle Schicksal eine wahre Pilgerflut in die psychiatrischen Kliniken. Doch auch diese Entwicklung führt langfristig nicht zu einer veränderten Wahrnehmung von Geisteskrankheit: Psychisch Kranke gehören damals wie heute zu den mit Tabus und Stigmata behafteten Randständigen der Gesellschaft.

Dass sich das Motiv Wahnsinn trotzdem einen eigenen Platz auf der Opernbühne erobert hat, wurde in den vorangegangenen Kapiteln zu zeigen versucht. Ermöglicht wurde dies zum einen durch komische Wahnsinnsdarstellungen, die durch groteske Übertreibungen, sinnlose und lustige Dialoge und durch den sprachlichen Freibrief des weisen Narren großen Anklang fanden. Zum anderen verhinderten völlig unrealistische Inszenierungen von Wahnsinn, in denen der Geisteskranke weder in seiner Sprache noch in seinem Verhalten sich von den übrigen Darstellern unterschied, ein emotionales Mitschwingen seitens der Opernbesucher. Smart nennt als einen weiteren möglichen Grund für die Entstehung von emotionaler Distanz die Musik und dabei v.a. die großartige Musik: "[...] the use of phenomenal music as a sign of madness in opera separates the audience from the representation, reminding us of its artifice"⁴⁶³. McClary sagt: "Thus a composer constructing a madwoman is compelled to ensure that the listener experiences and *yet does not identify* with the discourse of madness"⁴⁶⁴.

Psychische Krankheit konnte auf der Opernbühne als moralische Keule für Unrecht, als Strafe und Wiedergutmachung oder auch als höchste Leidensstufe dramatisch inszeniert werden, allesamt für den Opernbesucher nachvollziehbare Gründe für eine entstehende Geisteskrankheit. Der Zuschauer kann so den Ausnahmezustand geistiger Verwirrung als einen dramatischen Effekt in der Handlungslogik wahrnehmen und mit dem Helden leiden. Die Entwicklung einer psychischen Krankheit und des Leidens nachvollziehen und erklären zu können, eröffnet die Möglichkeit zur Identifikation und zum Verständnis. Empathisches Einfühlen hat sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeitweise so gesteigert und verselbständigt, dass ein eigentlicher Nachahmungseffekt für psychische Deviation bis hin zum Suizid entstehen konnte (obwohl klinisch beobachtbar, konnte der umstrittene Werther-Effekt aber bis heute statistisch nicht nachgewiesen werden).

⁴⁶² Foucault (1973). S. 102.

⁴⁶³ Smart (1993). S. 203.

⁴⁶⁴ McClary (1991). S. 86.

Wird dem Opernbesucher die Möglichkeit der Identifikation und des emphatischen Verständnisses vorenthalten, können der Verlust des Verstandes und das damit einhergehende abweichende Verhalten der Protagonisten im Zuschauer eine Fremdheit und Distanz entstehen lassen, die auch heute noch im Umgang der Gesellschaft mit psychischen Störungen spürbar sind. Diese Distanz wird von der Kunst im 20./21. Jahrhundert aufgenommen, als solche auf der Bühne inszeniert und unaufgelöst stehen gelassen. Beispiele sind Schnittke: *Leben mit einem Idioten*, Reid: *The Yellow Wallpaper*, Stockhausen: *Donnerstag aus Licht*, Rühm: *Jakob Lenz*, Henze: *We come to the river*. In früheren Jahrhunderten war das undenkbar. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts brachte bereits eine naturalistische Darstellung von Wahnsinnsszenen die Damen der Gesellschaft dazu, reihenweise in Ohnmacht zu fallen oder unter Protest das Opernhaus zu verlassen⁴⁶⁵.

Wie aber kann man dem Opernbesucher behilflich sein, eine mögliche Befremdung zu bewältigen, wenn eine Vielzahl von Geisteskranken gleichzeitig auftritt und nachvollziehbare Erklärungen zu deren Einzelschicksal nicht mehr möglich sind?

Im englischen Theater nach der Zeit Shakespeares wurden Massen-Wahnsinnsdarstellungen dermaßen beliebt, dass etwa in Dekkers *The Honest Whore* (1604) oder in Middletons *The Changeling* (1622) ein ganzes 'Irrenhaus' auf der Bühne vorgeführt wurde (Dahlhaus⁴⁶⁶). Im spanischen Theater genoss das Thema Wahnsinn große Beliebtheit bis hin zum 'Irrenhaus' als Schauplatz in Lope de Vegas Stück *Los locos de Valencia* (1590-1595), das später auch als psychiatriegeschichtliche Quelle für die Versorgung der Geisteskranken im 16./17. Jahrhundert herangezogen wurde⁴⁶⁷. Smart meint dazu:

Although the origins of the asylum plot are difficult to trace, its popularity was perhaps sparked by Carlo Goldoni's 1760 play *L'Arcifanfano, re dei matti*, which is set on an island populated entirely by characters exhibiting various strains of insanity.⁴⁶⁸

Auch in Italien trugen Aufführungen des Sprechtheaters mit Schauplatz in 'Irrenhäusern' und 'Irreninseln' wie Goldonis bereits erwähnte *L'Arcifanfano, re dei matti* (1760) und Pepolis *I Pazza-relli ossia Il cervello per amore* (1788) zur Popularität und Akzeptanz dieses Themas bei. Gemäß Smart⁴⁶⁹ wirkte dabei auch eine allegorisierende Darstellungsweise des 'Irrenhauses' als Symbol für den alltäglichen Wahnsinn in der Welt mit, wie er in dieser Form bereits von Sebastian Brant in seinem *Narrenschiff* oder von Shakespeare thematisiert worden war.

Diese allgemeine Gunst dürfte sich indessen vermutlich auf die Schauspielbühne beschränkt haben. In der Oper ist das 'Irrenhaus' als Schauplatz doch eher eine Seltenheit geblieben: Unter den 193 Wahnsinnsszenen finden sich elf, die nicht mehr einen einzigen oder wenige Geistes- kranke thematisieren, sondern ein 'Irrenhaus' zum Schauplatz haben (Tabelle 45).

⁴⁶⁵ Smart (1994). S. 169.

⁴⁶⁶ Dahlhaus (1976). S. 281.

⁴⁶⁷ s. dazu Dieckhofer (1975).

⁴⁶⁸ Smart (1994). S. 162ff.

⁴⁶⁹ Smart (1994). S. 162.

Tabelle 45: Opern, die in einem 'Irrenhaus' spielen

UA	Oper	Komponist
1787	Die Liebe im Narrenhause	Ditters von Dittersdorf
1809	L'Agnese	Paër
1830	I pazzi per progetto	Donizetti
1837	Il ritorno di Columella dagli studi di Padova	Fioravanti
1924	La cena delle beffe	Giordano
1951	The Rake's Progress	Strawinsky
1976	We come to the river	Henze
1981	Donnerstag aus Licht	Stockhausen
1990	Vincent	Rautavaara
1992	Leben mit einem Idioten	Schnittke
1999	A Method for Madness	Bernstein

Das gemeinsame Kennzeichen der im 'Irrenhaus' spielenden Opern ist das Fehlen individueller Erklärungsmodelle für jeden der Geisteskranken, die vom Zuschauer nachvollzogen werden könnten. Und es fehlt auch die Zeit für eine dramatische Steigerung, um den Wahnsinn jedes Einzelnen als Leidenskulmination plausibel zu machen. Vier Werke (*Die Liebe im Narrenhause*; *I pazzi per progetto*⁴⁷⁰; *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova*; *A Method for Madness*) verwenden das Motiv der psychiatrischen Anstalt zur Belustigung des Publikums, davon stammen drei aus dem 18. und dem 19. Jahrhundert. Allerdings stießen solche Werke zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch oft auf Ablehnung seitens des Publikums⁴⁷¹. So schlug auch Ditters von Dittersdorfs Oper *Die Liebe im Narrenhause* (Stephanie, 1787) Ablehnung und Empörung entgegen, in einer Zeit, die – u.a. auch durch Goethes *Werther* – zu Empfindsamkeit und Empathiebestrebungen neigte:

Perhaps a victim of the emerging sentimental morality of madness, *Die Liebe im Narrenhause* suffered scathing criticism for its presumed tastelessness.⁴⁷²

Das Libretto legt zwar der Protagonistin Worte in den Mund, mit denen die lustige Abhandlung eines eigentlich tragischen Themas und auch die lachenden Zuschauer offen kritisiert werden:

CONSTANZE. *ganz ernsthaft*.
 Ich kann über solche Geschöpfe nicht lachen,
 Denn so was steht keinem Vernünftigen an.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Eine detaillierte musikalische Analyse zum Wahnsinn in dieser Oper findet sich in Smart (1993).

⁴⁷¹ weitere Ausführungen dazu Smart (1993). S. 201f.

⁴⁷² Smart (1994). S. 165.

⁴⁷³ Ditters von Dittersdorf. S. 257.

Und weiter:

CONSTANZE. Nun Clärchen? kannst Du mir noch zumuthen, mich an solchen unglücklichen Geschöpfen zu belustigen?

CLÄRCHEN. Es ist ein barbarisches Vergnügen, das muß ich gestehen, und nur so ein Steinkohlenherz, wie Herr Bast hat, kann daran Freude finden. [...] ⁴⁷⁴

Clärchens Kritik erfolgt in einer Zeit, in der die höhere Gesellschaft für geringe Geldbeträge die Verrückten in den psychiatrischen Kliniken besichtigen konnte. Das Interesse am Wahnsinn wird also v.a. zur Erbauung und unbewusst auch zur Vergrößerung einer bereits vorhandenen Entfremdung missbraucht.

Als letzte komische Oper, die in einem 'Irrenhaus' spielt, wird in der Literatur ⁴⁷⁵ Fioravantis *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova ossia Il pazzo per amore* (Passarok, 1837) genannt. Bis zu Bernsteins *A Method for Madness* (Kondek, 1999) scheint es keine weiteren komischen 'Irrenhaus'-Szenen mehr zu geben. Hingegen häufen sich im 20. Jahrhundert, besonders in der Nachkriegszeit, Opern mit diesem Sujet, allerdings mit dem Unterschied, dass sie nicht mehr komisch, sondern tragisch und aussichtslos enden. Ein glückliches Ende ist nicht mehr gewünscht. Für keinen der Helden (insgesamt sind neun der elf Protagonisten männlich) gibt es einen Ausweg aus dem geistigen Zerfall.

Die durch Freud initiierte Bedeutung des psychotherapeutischen Gesprächs brachte Anfang des 20. Jahrhunderts eine neue Betrachtungsweise der Neurose als einer Lern- und Entwicklungsstörung mit sich. Die Stigmatisierung der psychischen Krankheit war damit nicht aufgehoben, sie verlagerte sich lediglich, etwa in Richtung einer ätiologisch begründeten Sexualisierung vieler Störungen oder durch Wiederaufnahme und Weiterentwicklung frauenspezifischer Störungen wie der Hysterie.

Die Überwindung eigener Neurosen durch eine psychoanalytische Therapie wurde beispielsweise in gehobenen amerikanischen Kreisen mindestens bis in die 80er Jahre geradezu als neues Bildungsgut verstanden. Schwere psychiatrische Leiden wie Schizophrenie oder bipolare affektive Störungen (manisch-depressiv) wurden aber aus diesem 'ambulanten' psychologischen Dialog in die Abgeschiedenheit psychiatrischer Kliniken verbannt. Einerseits fand also eine Enttabuisierung statt, andererseits wurde ein Teil psychischer Devianz noch weiter in Klausur gezwungen. Aus dieser Randständigkeit brachten einige Librettisten und Komponisten das Dasein von Geisteskranken auf die Bühne. Betrachtet man – wie bereits im Barock – die Bühne als eine Metapher für die Welt, so zeigt sich in dieser modernen Version der 'Irrenhaus'-Oper die Welt als unheilvoller, beklagenswerter Ort. Die häufigere Verwendung dieses gesellschaftlichen Tabus

⁴⁷⁴ Ditters von Dittersdorf. S. 265.

⁴⁷⁵ Smart (1994). S. 165. Dizionario dell'Opera (2005). Sigel: I pazzi per progetto.

ist Ausdruck der in einer industrialisierungs- und kriegstraumatisierten Kunst beliebt gewordenen sozialkritischen Provokation mit den Themen Hoffnungslosigkeit, Psychischer Zerfall und Suizid auf der Bühne.

Inszenierungen von 'Irrenhäusern' auf der Opernbühne sind in der Operngeschichte selten. Auf der Schauspielbühne bekannt sind sie mindestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts. Das spezielle Thema der geistigen Umnachtung kann beim Betrachter eine Befremdung oder eine Distanz entstehen lassen, die durch unterschiedliche dramaturgische Mittel aufgefangen werden muss. Die Möglichkeiten der individuellen biographischen Erklärung oder des Wahnsinns als Leidenskulmination sind zeitlich zu aufwändig, um sie auf dem Schauplatz eines 'Irrenhauses' noch anwenden zu können. Als Inszenierungsvarianten bleiben: Distanz durch unrealistische oder humorvolle Charakterisierungen, die Keule der Moral oder auch der moderne Weg, das Unaufgelöste als Provokation stehen zu lassen. Die vorliegenden elf 'Irrenhaus'-Opern zeigen, dass diese Arten der Überbrückung einer möglichen Entfremdung je nach Epoche unterschiedlich angewendet wurden. Das 18. und das 19. Jahrhundert brachten den Opernbesucher zum Lachen und verhinderten so eine Identifikation und Gefährdungsebene für den Einzelnen. Das 20. Jahrhundert hingegen provozierte mit Befremdung durch realistische und unaufgelöste Darstellungen und durch individuelle Erklärungsansätze.

14. Ein Schlusswort zum Narren

In der Recherche zu Wahnsinnsszenen in der Oper wurde nicht explizit nach Charakterisierungen des Narren gesucht. Dennoch fanden sich insgesamt acht Narrenszenen, was darauf hinweisen könnte, dass bei einer gezielten Suche die Figur des Narren in der Oper häufiger zu finden wäre. Obwohl nicht in einem direkten Zusammenhang mit den Wahnsinnsszenen in der Oper, ist das Motiv des Narren in seiner historischen Entwicklung eng mit der Wahnsinnsszene verknüpft. Es soll deshalb in diesem Kapitel kurz besprochen werden.

Funktion und Bedeutung des Hofnarren sind ebenso vielschichtig, wie sie auch zeitlichen Veränderungen unterworfen waren. Einziges, unverändertes Merkmal des Narren ist sein Geschlecht: Er ist immer männlich. Der Gottesleugner, der 'Insipiens' aus dem 52. Psalm, 'Die Torheit der Gottlosen'⁴⁷⁶, gilt als die historische Vorlage für den Narren. Matejovski sagt dazu:

Seit Beginn des 13. Jahrhunderts erscheint der Psalmnarr [alttestamentarischer Gottesleugner, erscheint in mittelalterlichen Psalterhandschriften] als nackte oder mit einer Art Tunika bekleidete Gestalt, deren markantes Erkennungszeichen der kahlgeschorene Schädel ist. In der Hand hält er eine Keule oder eine Peitsche sowie ein rundes Brot. Häufig wird dieser Grundtypus in bezug auf Kleidung und Haartracht (Tonsur, wirres Haar) abgewandelt.⁴⁷⁷

Der Gottesleugner wird in mehreren mittelalterlichen Kopien des 52. Psalms als dekoratives Element im Narrenkostüm charakterisiert – ein *Sündernarr* also. In diesem Sinne wird die Verknüpfung des Menschen mit dem Narren und des Narren mit der Sünde auch von Brant in seinem *Narrenschiff* (1494) und von Erasmus von Rotterdam im *Lob der Torheit* (1511) aufgenommen. Darin wird der Mensch als 'Sammelsurium von vielen Narreteien' charakterisiert, er wird aufgefordert, sich selber in einem Narrenspiegel zu betrachten.

Gail beschreibt den Narren, die Torheit, als "ein bekanntes und beliebtes Motiv heiterer Selbstbespiegelung"⁴⁷⁸. Die Figur des Narren entpuppt sich in Fastnachtsspielen und Straßentheatern als *Stimme der Volkswahrheit*, und sie zeigt in theatralischen, karikierenden Übertreibungen Züge des Wahnsinns. Der Narr ist aber auch Symbolfigur der *Vanitas*, des barocken 'Memento mori'. Neben diesen verschiedenen abstrakten Charakterisierungen ist der Narr in seiner hauptberuflichen Tätigkeit als Hofnarr Antitypus des Königs, des Souveräns. Gemäß Matejovski sind historische Wurzeln des Hofnarren-'Amtes' erst seit dem 12. Jahrhundert durch eindeutige Zeugnisse belegt⁴⁷⁹. Porter charakterisiert die Aufgaben eines Hofnarren wie folgt:

In the more secular sphere, Court jesters were granted folly's privilege to turn normality topsy-turvy and utter truths denied to politic courtiers [...]⁴⁸⁰

Er ist als wissender Warner ein gefährdeter 'Primus inter Pares' am Herrscherhof. Eine solche Verkörperung eines am Königshof die Wahrheit sprechenden, noch dazu metaphysisch begabten

⁴⁷⁶ Die Bibel (ed. 1985). Der Psalter, Kapitel 14.

⁴⁷⁷ Matejovski (1996). S. 79.

⁴⁷⁸ Gail (1949). S. 130.

⁴⁷⁹ Matejovski (1996). S. 72.

⁴⁸⁰ Porter (1987). S. 14.

Narren, zeigt Modest Mussorgski in der ursprünglichen Version seiner Oper *Boris Godunov* (Mussorgski, 1869) in der Gestalt des 'Blödsinnigen', der im Kontext einer Klage um das arme russische Volk Boris mit seiner Tat, der blutigen Ermordung des Zarewitsch, konfrontiert. Dabei bewegt sich der Narr auf drei Ebenen: als echter Idiot neben den Straßenjungen, als Wahrheit sprechender Narr vor Boris und schließlich als Weiser, der über die Fiktionsebene hinaus die Stimme des Autors hören lässt.

Den wissenden, übersinnlich begabten Narren gibt es auch in Pizzettis 'dramma' *Dèbora e Jaéle* (Pizzetti, 1922). 'Jesser il pazzo' hat eine Vision von Feuer und Asche, von Mord und Totschlag. Mit vor Angst weit aufgerissenen Augen und mit irrem Lachen versetzt er die Dorfbevölkerung in Angst und Schrecken:

JESSER IL PAZZO: ([...] *guarda dinanzi
a sé con gli occhi sbarrati, e trema
di terrore*)
E tutto brucia ...
E campi e case ...
E tutto è cenere ...⁴⁸¹

JESSER DER VERRÜCKTE: ([...] *schaut mit weit
aufgerissenen Augen vor sich hin und
zittert vor Angst*)
Und alles brennt ...
Und Felder und Häuser ...
Und alles ist Asche ...

Das Volk glaubt, dass die Vision des Dorfnarren ein Bild der Zukunft entwirft, und die Menschen werfen sich in den Staub, um zu beten. Der Dorfidiot demonstriert Gottesnähe; durch seine seherischen Fähigkeiten kann er die Zukunft voraussagen, und dies wird von der Dorfbevölkerung unhinterfragt als Gottesbeweis in Gebete umgesetzt. Die Wahrnehmung des Verrückten als Bindeglied zwischen Gott und der Welt, der in religiöser Verzückerung die Wahrheit erfasst, ist v.a. im frühen Mittelalter Teil eines christlich geprägten Weltbildes. Die Unterstellung seherischer Fähigkeiten durch Klerus oder Volk kann den Narren aber auch in die Nähe des Teufels rücken.

Auch in Bergs *Wozzeck* (Berg, 1925) hat ein Narr eine – wenn auch sehr kurze – Vision der Zukunft. Wozzeck sitzt im Gasthaus, und die Musik spielt zum Tanz auf. Der Narr nähert sich Wozzeck und drängt sich an ihn heran mit den Worten:

DER NARR:
Lustig, lustig ...
(*Wozzeck beachtet den Narren anfangs nicht.*)

DER NARR:
Aber es riecht.

WOZZECK:
Narr, was willst Du?

DER NARR:
Ich riech, ich riech Blut!

WOZZECK:
Blut? Blut, Blut!⁴⁸²

⁴⁸¹ Pizzetti: *Dèbora e Jaéle*. S. 10.

⁴⁸² Berg: *Wozzeck*. S. 95.

Wozzeck selbst hat ebenfalls Visionen. In seinen Albträumen sieht er ein bedrohliches Messer. Er weckt den neben ihm schlafenden Andres, der ihn einen 'Narren' schimpft – auch hier eine Anspielung auf die gegenseitige Nähe von Vision und Narrentum.

Der Narr diente einer Hofgesellschaft auch als Amusement und Zerstreuung, wobei das oftmals skurrile Auftreten und Verhalten der 'natürlichen Narren' besonderes Interesse hervorrief⁴⁸³. Eine ähnlich beliebte 'komische Person' war schon der Diener:

Im Handlungsablauf durfte sich dabei im frühen 17. Jahrhundert komisches und tragisches durchaus vermischen, und speziell Dienerfiguren wurden gern mit lustigen Kommentaren und eigenen Kontrasthandlungen zum tragischen Geschehen betraut.⁴⁸⁴

Eine Verschmelzung der beiden komischen Figuren, des Narren und des Dieners, verkörpert Demo, der bucklige, stotternde Hofzwerg in Cavallis Oper *Giasone* (Cicognini, 1648). Demo ist der Diener von Aegeus, König von Athen. Demos Stottern dient dem Librettisten als Auslöser für eine Vielzahl komischer Missverständnisse:

DEMO
Son gobbo, son Demo, son bravo,
il mondo m'è schiavo,
il diavol non temo,
son vago, gratoso,
lascivo, amoroso;
S'io ballo, s'io canto,
s'io suono la lira,
ogni dama per me arde e so.. so.. so..
so.. so.. so.. arde e so..

ORESTE
E sospira.

DEMO
so.. so.. so..

DEMO
E sospira. [...]

ORESTE
Linguaggio curioso.⁴⁸⁵

DEMO
Ich bin bucklig, ich bin Demo, ich bin tüchtig,
die Welt ist mir Sklave,
den Teufel fürchte ich nicht,
ich bin anmutig, liebenswürdig,
unzüchtig, liebeich;
wenn ich tanze, wenn ich singe,
wenn ich die Leier spiele,
entbrennt jede Dame für mich und se.. se.. se..
se.. se.. se.. entbrennt und se..

ORESTE
Und seufzt.

DEMO
Se.. se.. se..

DEMO
Und seufzt. [...]

ORESTE
Komische Sprache.

Ein kleinwüchsiger, buckliger Diener, der stottert und unter massiver Selbstüberschätzung leidet. Er ist ängstlich, feige, hypochondrisch und glaubt an Geister. Demo scheint – als direkter Nachfahre von 'Arlecchino' oder 'Truffaldino' – unmittelbar der Commedia dell'Arte zu entsteigen. Sein Stottern repräsentiert einen modernen sprachlichen Realismus, der in ähnlicher Form in den vorliegenden 193 Libretti erst wieder in der abgehackten Redeweise von Wahnsinnsgestalten der Romantik auftritt.

⁴⁸³ Matejovski (1996). S. 73.

⁴⁸⁴ Hafki (2002). S. 7.

⁴⁸⁵ Cavalli: *Giasone*. S. 45.

Mit der biblisch deklarierten Gottesleugnung des erwähnten 'Psalmnarren' rückt die Figur des Narren im Mittelalter in die Nähe des Teufels und damit auch in die Nähe der ebenso gottlosen Fastnacht, die als Zeit der Ausschweifung der Fastenzeit vorausgeht und die bis heute den Narren zum Wortführer und König kürt.

Damit schließt sich ein fiktiver Bogen vom Narren zum Thema dieser Arbeit, zur Wahnsinnszene in der Oper. Die erste Wahnsinnsszene 1641 und viele folgenden wurden während der Fastnachtszeit, der Zeit des erklärten Narrentums, uraufgeführt. Die Wahnsinnsszenen des 'Seicento' mit ihren sehr weltlichen Anspielungen auf das Narrentum des Menschen waren legitimiert durch die Ausnahmesituation der Fastnachtszeit.

Die ersten Narren, die in den vorliegenden Wahnsinnsszenen die Bühne betreten, finden sich in guter Gesellschaft mit der Wahnsinn vorspielenden Deidamia in Sacrat's Oper *La finta pazzia* (Strozzi, 1641). Es ist ein tanzender und singender Chor von Hofnarren. Wie in Kapitel 4.4. erwähnt, machen sich in dieser Szene die Narren an ihr übliches Tagewerk und verhöhnen die Welt durch den Spiegel, den sie ihr vorhalten. Im Theater ist es das Publikum, das sie verhöhnen. Der Narr, der durch seine seither sprichwörtliche Narrenfreiheit kein Blatt vor den Mund zu nehmen braucht, sagt die Wahrheit, die aber so närrisch daherkommt, dass jeder darüber lachen muss:

CORO DI PAZZERELLI BUFFONI DI CORTE	CHOR DER HOFNARREN
E più pazzo chi ci mira,	Und noch verrückter, wer uns bewundert,
Chi c'ascolta	Wer uns zuhört
Più di noi folle s'aggira. [...] ⁴⁸⁶	Mehr als wir zur Verrücktheit verführt. [...]

Die Rollen sind mehrfach vertauscht. Die verrückten Hofnarren beschuldigen die – sich für weniger verrückt haltenden – Zuschauer, die eigentlichen Verrückten zu sein, wenn sie den Narren ihr Ohr, ihre Bewunderung schenken. Das Konzept der 'Narrenfreiheit' entstammt übrigens einem alten römischen Rechtsschutz, der 'cura furiosi', die den Vormund für die Untaten des Rasenden verantwortlich machte, den Kranken selbst aber von aller Schuld freisprach ⁴⁸⁷.

Narren können ihre ursprüngliche Narrenrolle verlieren. Wamba, der Narr in Marschners romantischer Oper *Der Templer und die Jüdin* (Wohlbrück, 1829), besitzt nicht mehr die Kennzeichen seiner ursprünglichen Rolle. Er ist in Wohlbrücks Charakterisierung v.a. ein – mit 'loci communes' – Tröstender am Königshof:

WAMBA:
S'wird besser gehen, s'wird besser gehn,
Die Welt ist rund und muß sich drehn,
Das ist des Narren Sprüchelein und bist du klug,
So stimmst du ein, s'wird besser gehn,
Die Welt ist rund und muß sich drehn. [...] ⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Sacrat: *La finta pazzia*. S. 422.

⁴⁸⁷ Daphinoff (1991). S. 97.

⁴⁸⁸ Marschner: *Der Templer und die Jüdin*. S. 31ff.

Er lobt zwar das Leben eines Königs, bevorzugt aber doch sein eigenes als Narr und Hoftröster, der auch liebeskranken Fräulein zu helfen weiß. Bei Marschner hat der Narr seine ursprüngliche Kontur und Figur verloren, und weder äußerlich noch innerlich bleiben ihm die Insignien des Narren, wie sie über Jahrhunderte bestanden haben.

Eng an das Original von Shakespeares *King Lear* angelehnt, findet man in Reimanns Oper *Lear* (Henneberg, 1978) die zeitlich modernste Narrenrolle der vorliegenden Librettoauszüge. Der Narr in dieser Oper singt nicht, er spricht ausschließlich, womit er eher außerhalb der fiktionalen Ebene gesetzt und dafür dem Zuschauer etwas näher gerückt wird. Der Narr ist derjenige, der die Wahrheit hinter den Vorgängen an Lears Hof erkennt. Er kommentiert die Intrigen der Töchter Lears sowie – ohne jegliche Vorsicht – auch die närrischen Taten seines Königs:

NARR:

So, glaubt der König, schafft man Glück
durch dumme Gleichnerei.
Er stößt sein jüngstes Kind zurück
und wird noch arm dabei.⁴⁸⁹

Der Narr hat weder Hoffnung auf Veränderung, noch besitzt er Handlungskompetenz, um in das Geschehen einzugreifen. Gemäß Daphinoff⁴⁹⁰ "treibt Lears Narr die Wahrheitsentfaltung mit äußerster Konsequenz, ohne dabei auf das konventionelle Repertoire des Hofnarren zu verzichten". Am Ende des 1. Teils der Oper verlässt der Narr das Gefolge und damit die Bühne; er hat dem König alles gesagt und nimmt am weiteren Geschehen nicht mehr teil.

Diese Zusammenstellung einiger Narrenrollen in den Wahnsinnsoperen schließt mit dem Blick auf einen Narren, dessen Charakterisierung sich gleichsam in einer Metamorphose aus dem idealtypischen Konzept befreit hat. Es ist der Narr in Schrekers Oper *Der Schatzgräber* (Schreker, 1920). Von Beginn an die Handlung bestimmend, zeigt Schreker hier einen Narren, der aus dem Schatten seines Königs heraustritt, aktiv ins Geschehen eingreift und eine führende Rolle darin erlangt. Der Narr verlangt vom König eine Frau als Belohnung für den Fall, dass er den verloren gegangenen Schmuck der Königin wieder findet. Der König ist über das Ansinnen entrüstet:

KÖNIG (*forschend*).

Was willst du haben?

Ford're den Preis!

NARR.

Ein Weib!

KÖNIG (*empört*).

Unerhört! Was brauchst du ein Weib?

NARR.

Zur Bedienung des Tags und des Abends ins Bett

verzeiht, hoher Herr, man hat's halt auch mit der Sehnsucht.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Reimann: *Lear*. S. 13.

⁴⁹⁰ Daphinoff (1991). S. 68f.

⁴⁹¹ Schreker: *Der Schatzgräber*. S. 13ff.

Und weiter:

NARR. *wie besessen umherspringend*
Vivat! Vivat! Ein süßes Weibchen, ein Schätzchen gar fein
winkt noch mir Armem!
Der Narr kommt zu Ehren,
der Narr kommt zu Ehren
in diesem Staat!⁴⁹²

Der Narr bekommt schließlich die Zusage. Er verlangt die zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilte Els zur Braut. Der König gibt ihm das Mädchen, stellt aber die Bedingung, dass er das Narrenamt aufgebe, denn "Einer, der sich solch Weibchen erkiest, mir auch für 'nen Narren zu närrisch ist"⁴⁹³. Im weiteren Verlauf der Handlung lebt der Narr scheinbar in völliger Selbstaufgabe mit der von Ferne Geliebten, er pflegt sie und ruft in ihrer Todesstunde gar ihren früheren Liebhaber Elis herbei. Im Nachspiel der Oper, auf der Fiktionsebene ein Jahr später, stellt Elis fest, dass der Narr alt und grau geworden ist.

NARR: Seht, Herr, so lang' ich die Kappe trug, die Narrenkapp' und das Schellengewand, da glitt ich hinweg mit Lachen und Spott über all den Gram, das Leid dieser Welt. Mein Kleid war mein Wesen, mein Ich war tot. Das erhielt mich jung. Doch nun dies Jahr dies eine Jahr verlebt mit ihr [...]⁴⁹⁴

Der Narr ist weltlich geworden; er fällt dem natürlichen Prozess des Alterns anheim als Preis dafür, dass er sich menschlichen Gefühlen hingibt. Durch sein Narrengewand, durch den Narrenblick auf die Welt war er bisher vor den Gefühlen dieser Welt geschützt. Wie ein umgekehrtes Abbild desjenigen, der für Unsterblichkeit seinen Schatten verkauft, bezahlt Schrekers Narr im Gegenzug für den Gewinn der Liebe mit dem Verlust der Unsterblichkeit. Für dieses sentimentale Bild eines Narren bedient sich Schreker zwar des mittelalterlichen Konzeptes des Hofnarren, aber er gibt ihm eine eigene, unter dem Narrengewand versteckte Persönlichkeit. Mit seiner Entscheidung für die Realität der Gefühle und des Lebens entscheidet sich der Narr auch für das Leiden und den Tod – und gegen sein jahrhundertealtes Kostüm.

Die besprochenen Narrencharakterisierungen zeigen folgende Gemeinsamkeiten: Der Narr spielt insgesamt keine Hauptrolle: Er ist männlichen Geschlechts, moralisch nicht verwerflich, er hat keine Aussicht auf Heilung, und er dient – v.a. nach den komischen Narrenrollen des 17. Jahrhunderts – als ernster Visionär, der als Einziger auf der Bühne die Wahrheit sieht und diese seinen Komparsen und den Zuschauern mitteilt. Nur Schrekers Narr ist die Ausnahme, spielt er doch eine Hauptrolle, in der er letztlich vollständig aus dem Narrenkonzept heraustritt.

⁴⁹² Schreker: *Der Schatzgräber*. S. 22 ff.

⁴⁹³ Schreker: *Der Schatzgräber*. S. 272.

⁴⁹⁴ Schreker: *Der Schatzgräber*. S. 300f.

15. Zusammenfassung und Ausblick

Gemeinsames Kennzeichen vieler Forschungsarbeiten zum Opernwahnsinn ist eine schmale Datenbasis, auf die die jeweiligen Thesen gestützt werden. In den zumeist hermeneutisch ausgerichteten Zugängen sind hypothesengeleitete Analysen, die sich auf eine größere Anzahl von Beispielen abstützen, selten. Des Weiteren erschwert das Fehlen einer einheitlichen Definition der 'Wahnsinnsszene' die Zuordnung einzelner Werke zu dieser Kategorie und ist auch Ursache für eine gewisse Beliebigkeit der Interpretation von Opernwahnsinn, die im Einzelfall anzutreffen ist. Bislang fehlen Ansätze zu einer systematischen und deskriptiven Erforschung, die es erlauben, gängige Generalisierungen von Aussagen auf ein solides, empirisches Fundament zu stützen oder widerlegen zu können.

Der erste Schritt dieser Untersuchung bestand in der Zusammenstellung einer Materialsammlung von rund 400 in der Literatur erwähnten Wahnsinnsszenen. Eine daraus entnommene Teilmenge von 172 Werken mit insgesamt 193 Wahnsinnsszenen bildet die Basis für eine explorative, deskriptiv-statistische Datenanalyse, deren Zweck es ist, die bisher mehrheitlich subjektiven Kriterien für eine Definition der Wahnsinnsszene zu objektivieren und damit eine Grundlage für spätere Arbeiten zu schaffen, die sich die Generierung inferenzstatistisch überprüfbarer Hypothesen zum Ziel setzen. Bei der Zusammenstellung der in die Untersuchung aufgenommenen Wahnsinnsszenen hat die Zugänglichkeit der Texte eine Rolle gespielt.

In diesem Sinne beziehen sich die Aussagen dieser Arbeit ausschließlich auf das Kollektiv der untersuchten Texte: Eine Generalisierung auf die Gesamtmenge aller Operntexte ist nicht intendiert. Die gewonnenen Erkenntnisse können aber einige tradierte Annahmen ersetzen und als neue Forschungshypothesen sowohl für hermeneutische als auch für inferenzstatistische Studien dienen.

In einem weiteren Schritt wurde ein Kodiersystem als Grundlage für die Datenanalyse entwickelt. Dieses Kodiersystems erlaubte die Identifikation von Gemeinsamkeiten und Strukturen in den Texten. Es enthält rund 70 Kategorien verschiedener Hierarchiestufen mit insgesamt rund 22'000 Einträgen. Das dieser Kategorisierung zugrunde liegende, konstituierende Kriterium für eine 'Wahnsinnsszene' war entweder eine wörtliche Erwähnung von Wahnsinn bzw. sinnverwandten Ausdrücken oder der implizite Schluss auf Wahnsinn aus einer Interpretation devianten Verhaltens. Die Eindeutigkeit interpretierter Zuordnungen wurde durch Beiziehung einer weiteren Person stichprobenweise anhand einer Interrater-Reliabilitätsstudie überprüft.

Im Folgenden werden die Ergebnisse der verschiedenen Kapitel dieser Arbeit kurz zusammengefasst.

Veränderungen der Wahnsinnsszenen über die Jahrhunderte

Aus den Kapiteln 4 bis 7 lassen sich folgende Aussagen über die untersuchten Wahnsinnsszenen gewinnen: Die Wahnsinnsszene des 17. Jahrhunderts ist mit wenigen Ausnahmen der venezianischen Opernbühne verhaftet. Die meisten Wahnsinnigen sind männlich; und sie sterben nur selten an den Folgen ihrer geistigen Umnachtung. Für die Opern-Plots werden sehr häufig Stoffe

aus der antiken Mythologie herangezogen. Die Helden zeigen die für diese Zeit typischen fulminanten Inszenierungen von Wahnsinn. Die Szenen des geistigen Zerfalls werden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – auch in tragischen Opern – fast ausschließlich in komischer Manier zur Belustigung des Publikums gestaltet.

Im 18. Jahrhundert zeigt die italienische Oper in den verschiedenen Stadtstaaten bereits sehr eigenständige Züge und erfährt Zeichen einer Spaltung in die 'opera seria' und in die 'opera buffa'. In den Kleinstaaten des späteren Deutschlands wird die Rezeption der Oper stark vom Protestantismus geprägt, in England beeinflusst vornehmlich Händel das nationale Opernschaffen, und in Frankreich schließlich zelebriert man die den König allegorisierende Hofoper. Die Wahnsinnsszene ist nicht länger das Privileg der venezianischen Fastnachtsoper. Allein in der Stadt Paris werden mehr Opern mit Wahnsinnsszenen uraufgeführt als im ganzen italienischen und deutschen Sprachraum zusammen. Der Blick auf die Chronologie der Uraufführungen macht ferner deutlich, dass fast ein Drittel aller Wahnsinnsszenen in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts auf die Bühne kommt, was einerseits als Hinweis auf den Einfluss der politisch instabilen Lage gedeutet, andererseits auch mit der allgemeinen Zunahme an Opernuraufführungen erklärt werden kann. Mit rund einem Drittel aller Szenen hat der Anteil an komischem Wahnsinn im Vergleich zum vorangegangenen Jahrhundert stark abgenommen. Die Zahl männlicher Opernwahnsinniger überwiegt nach wie vor; diese bestreiten rund zwei Drittel aller Wahnsinnsszenen. Obwohl die antike Mythologie als Plot-Quelle langsam versiegt, ist der Anteil an Furienwahnsinn in diesem Jahrhundert trotzdem bemerkenswert hoch.

Auch die Oper des 19. Jahrhunderts ist stark von nationalen Einflüssen geprägt. In Italien zeigt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine große Vorliebe für den romantisch-verklärten Frauentypus – eine Entwicklung, die die französische Oper der zweiten Hälfte des Jahrhunderts übernimmt, während die Wahnsinnsszene in der Oper der deutschsprachigen Regionen nicht richtig Fuß fassen kann. In diesem Jahrhundert zeigt sich mit einer deutlichen Zunahme an Wahnsinnsszenen eine Präferenz dieses Themas. Im Vergleich zum 18. Jahrhundert hat der Anteil an Szenen mit komischen Wahnsinnshelden weiter abgenommen. Die dominierende Gestalt auf der italienischen und der französischen Opernbühne ist nun die unschuldige junge Frau, die in auswegloser Situation dem Wahnsinn und manchmal gar dem Tod verfällt. Nur die deutsche Oper zeigt kein Interesse an diesem Frauentypus. Bei den männlichen Wahnsinnigen sind im 19. Jahrhundert keine herausragenden Gemeinsamkeiten festzustellen, die sich für eine Typisierung eignen.

Auffallend für die Oper des 20. Jahrhunderts ist das häufig tragische Ende, die komische Wahnsinnsszene ist nun fast gänzlich verschwunden. Die meisten Wahnsinnigen sind wiederum Männer, im Gegensatz zum vorhergehenden, 19. Jahrhundert. Die einfachen Anlässe für Wahnsinnsausbrüche wie beispielsweise Gifteinnahme, allegorisierende Darstellungen rächender Furien, Eifersucht oder Verrat findet man in diesen Werken nur noch sehr selten. Häufig kommen komplexe Liebesverstrickungen oder auch so genannte 'Psychogramme' vor, in denen die langsame Entwicklung einer psychischen Störung durch vielfältige Persönlichkeits- und Umweltvariablen erschlossen wird.

Bilden die berühmten Wahnsinnsszenen des 19. Jahrhunderts als eigenständige Elemente oft die gesanglichen Bravourstücke der jeweiligen Oper, so gibt es für den Wahnsinn in den Werken des 20. Jahrhunderts in der Regel keine zeitliche oder inhaltliche Begrenzung mehr. Vielmehr schwelen in manchen Opern psychisch komplexe Konflikte in den Charakteren, die unausweichlich auf die Katastrophe zusteuern. Innenschau, komplexer psychischer Zerfall, Ausweglosigkeit oder Tod der Heldinnen und Helden charakterisieren den Opernwahnsinn des 20. Jahrhunderts. Eindrücklich ist die Kompromisslosigkeit dieser Wahnsinnsszenen.

Psychopathologie

Detaillierte Charakterisierungen von Symptomen sind grundsätzlich recht selten. Wahnsinn auf der Opernbühne beschränkt sich meistens auf eher diffuse Inszenierungen nur weniger Symptome. Halluzinationen sind das häufigste Merkmal des geistigen Zerfalls. Im 17. Jahrhundert sind sie in Form von Naturmetaphern beliebt. Als zweithäufigstes Symptom der Bühnenwahnsinnigen folgen Störungen der Identität, die v.a. im 17. und 18. Jahrhundert gerne als Verwechslungsszenen mit mythologischen Figuren inszeniert werden. Weiter findet man nicht selten Aggressivität als affektives Symptom, dies v.a. bei männlichen Protagonisten. Weniger verbreitet sind Angaben zur körperlichen Agitiertheit; und wenn, dann neigen wahnsinnige Bühnenheldinnen und -helden dazu, ihrer geistigen Umnachtung durch viel Bewegung Ausdruck zu verleihen. Ungeachtet der Komplexität, die die Darstellung systematisierten Wahngeschehens auf der Opernbühne erfordert, gibt es doch einige Bühnenopfer, allerdings mehrheitlich in der Oper des 20. Jahrhunderts. Einzelne Symptome, die in der klinischen Beobachtung psychotischem Erleben oder epileptischen Anfällen zugeordnet werden, sind während Jahrhunderten immer wieder mit Besessenheit in Verbindung gebracht worden. Diese Symptome findet man im Opernwahnsinn aber nur selten.

Motive für Opernwahnsinn

Gruppiert man die unterschiedlichen Motive, die zu Opernwahnsinn führen können, so lassen sich die folgenden Kategorien bilden: 'Liebesgründe', 'Fremdeinwirkung', 'Schuld' und 'Sonstige'. Von den Opernheldinnen und -helden, die aus Liebesgründen den Verstand verlieren, umfasst die größte Gruppe diejenigen, die vom Liebespartner enttäuscht werden. Rund ein Drittel hat die geliebte Person durch selbst- oder fremdverschuldeten Tod verloren und ist darüber wahnsinnig geworden. Durch Eifersucht verlieren nur wenige den Verstand. Ebenfalls nicht häufig vertreten, aber als unerwartetes Thema bemerkenswert, sind Opernwahnsinnige, bei denen die Liebe zwischen Vater und Tochter bedeutend am Ausbruch der Geisteskrankheit beteiligt ist. Eine zweite Gruppe neben den 'Liebeskranken' bilden Protagonisten, v.a. Männer, die durch Fremdeinwirkung wie beispielsweise Gifteinnahme, rächende Furien oder Zauber wahnsinnig gemacht werden. Deren Anteil ist im 17. und 18. Jahrhundert markant höher als im 19. und 20. Jahrhundert. Erwähnenswert ist dabei die im 18. Jahrhundert häufige allegorische Thematisierung der Furien in Verbindung mit Bühnenwahnsinn. Eine zunehmende Distanzierung der Librettisten und Dichter von diesem Kunstgriff eines weiblichen 'Deus ex Machina' wird spätestens mit Beginn des 19. Jahrhunderts deutlich. Weiter finden sich einige Helden und Heldinnen, die als Folge

einer Schandtat und aus schlechtem Gewissen den Verstand verlieren. Die meisten dieser durch ihre Reue moralisch geläuterten Protagonisten finden sich im 19. Jahrhundert.

Explizite Charakterisierung der Bühnenwahnsinnigen

Über ein Drittel der Wahnsinns-Texte kommt ohne detaillierte Figurenbeschreibungen aus. In den verbleibenden Texten findet man in rund zwei Dritteln der Szenen explizite Charakterisierungen des Librettisten im Nebentext. Über den Verlauf der Operngeschichte zeigt sich eine Zunahme an solchen beschreibenden Nebentexten. Die Mehrheit der Regieanweisungen enthält spärliche, teilweise auch nur vage Anleitungen, seltener sind sie detailliert und ausführlich.

Explizite Fremdcharakterisierungen, bei denen der Chor auf der Bühne mit Worten verdeutlicht und beschreibt, dass der Held wahnsinnig wird, sind insgesamt selten zu finden. Sie kommen anteilmäßig, über die Jahrhunderte verteilt, gleichmäßig vor. Aussagen, die der Wahnsinnige selbst zu seiner Geisteskrankheit macht, so genannte Selbstcharakterisierungen, findet man hingegen recht häufig und ebenfalls gleichförmig über die Jahrhunderte verteilt.

In Bezug auf die Angabe äußerer Merkmale der Bühnenwahnsinnigen sind bei den meisten Kategorien anteilmäßig immer etwa gleich viel Männer wie Frauen vorhanden, die durch ein Merkmal charakterisiert werden. Bei der Kleidung und beim Lachen wird signifikant häufiger die Frau gekennzeichnet. Veränderungen der Sprache hingegen findet man häufiger bei Männern beschrieben, und grundsätzlich gibt es bei männlichen Wahnsinnigen weniger Charakterisierungen.

Implizite Charakterisierung der Bühnenwahnsinnigen

Entgegen den Erwartungen findet man in den Wahnsinns-Texten der Oper Eingriffe in die formale oder in die inhaltliche Struktur der Sprache gleichmäßig über alle Jahrhunderte verteilt, insgesamt aber doch eher selten. Das häufigste Merkmal sind Situationsverkennungen wie Halluzinationen oder Visionen, gefolgt von Affektausrufen und wirrem Sprechen. Direkte Eingriffe in die formale Ebene der Sprache sind eher selten: Verzerrungen, Wortwiederholungen oder abgehackte Sprache tauchen in allen Jahrhunderten vereinzelt auf, haben sich aber als Charakterisierungen von Wahnsinn zu keiner Zeit auf breiter Ebene durchgesetzt. In 'fremden Zungen' wird kaum gesprochen, das 'Lied im Lied' findet man am häufigsten in der romantischen Oper. Die Bühnensprache der Opernwahnsinnigen allein weist also in den meisten Fällen keine auffälligen Veränderungen im Vergleich zur prämorbidem Sprache auf; der Wahnsinn lässt sich im sprachlichen Ausdruck oft nicht oder nur bedingt erkennen.

Verteilung der Geschlechter

Das Verhältnis von Männer- und Frauenrollen in Wahnsinnszenen hat sich über die Jahrhunderte nicht sehr verändert. Außer im 19. Jahrhundert, in der Ära der unschuldigen Heldinnen, überwiegen die männlichen Bühnenwahnsinnigen.

Die Bühnenhelden neigen häufiger dazu, den Wahnsinn zweckgerichtet vorzutäuschen. Sie werden eindeutig eher aus Schuldgefühlen oder durch Fremdeinwirkungen wie Gifteinnahme oder Zauber wahnsinnig, die Frauen hingegen verlieren den Verstand häufiger aus Liebesgründen. In Bezug auf die Genesung ist auffällig, dass die Spontanheilung und die Zauberheilung für die Männer reserviert sind, die Liebesheilung hingegen viel häufiger den Frauen zugedacht wird.

Genesung

Für einen großen Teil der Bühnenwahnsinnigen gibt es keine Aussicht auf Heilung oder Rettung. Eine kleinere Anzahl Betroffener muss wahnsinnig weiterleben, eine größere Anzahl stirbt. Zwischen dem Geschlecht der Protagonisten und der Aussicht auf Genesung gibt es keinen Zusammenhang. Verfolgt man den Anteil an nicht genesenden Protagonisten über die Jahrhunderte, so stellt man eine bemerkenswerte Entwicklung fest: Im 17. Jahrhundert gibt es noch keine Helden, die über das Ende der Oper hinaus wahnsinnig bleiben. Das ändert sich im 18. Jahrhundert, in dem bereits ein Fünftel der Wahnsinnigen nicht geheilt wird. Auffällig ist aber die hohe Quote der nicht Genesenden im 20. Jahrhundert. Fast zwei Drittel der Heldinnen und Helden haben keine Aussicht auf Linderung ihrer psychischen Leiden.

Von den Protagonisten, für die eine Aussicht auf Heilung besteht, werden rund zwei Fünftel durch wundersame, vollständige Genesung, so genannte Spontanheilung, gesund. Die erste tritt interessanterweise erst nach Beginn des 18. Jahrhunderts auf, die letzte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Danach gibt es fast nur noch Szenen aussichtslosen Wahnsinns. Der insgesamt nicht sehr häufige Opern-Plot 'Genesung durch die Liebe' ist über die Jahrhunderte gleichmäßig verteilt. Keine Epoche, auch nicht das für eine Mystifizierung der Frau anfällige 19. Jahrhundert, zeigt eine besondere Vorliebe für dieses Heilmittel. Die Zauberheilung ist eher selten, und keine einzige Frau hat Aussicht auf Zauberkräfte, die sie aus ihrem Leiden befreien; die Zauberheilung ist reserviert für die männlichen Opernhelden!

Der Arzt auf der Opernbühne

Der Arzt ist ein eher seltener Gast auf der Bühne, wenn es um Geisteszerrüttungen geht. In den Fällen, in denen er seine Heilkünste vor Publikum zeigt, versucht er seine Geschicklichkeit fast ausschließlich an moralisch einwandfreien Patienten. Ist der Geistesranke ein Übeltäter, darf er auf der Opernbühne keine ärztliche Hilfe erwarten. Betrachtet man die Verteilung über die Jahrhunderte, so stellt man eine Vorliebe des 19. und des 20. Jahrhunderts für den Arzt am Krankenbett des Wahnsinnigen fest. In den vorliegenden Librettoauszügen erscheint ein Arzt erstmals zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Krankenstube eines Geistesranken, d.h. rund 150 Jahre nach der ersten Wahnsinnsszene auf der Opernbühne. Im 16. und 17. Jahrhundert gibt es keine Wahnsinnsszene, in der das Thema mit einer Arztfigur verbunden ist.

Das 'Irrenhaus'

Inszenierungen von 'Irrenhäusern' auf der Opernbühne sind in der Operngeschichte selten. Auf der Schauspielbühne bekannt sind sie mindestens seit Beginn des 17. Jahrhunderts. Das 18. und

das 19. Jahrhundert bringen den Opernbesucher mit den 'Irrenhaus'-Szenen zum Lachen, das 20. Jahrhundert hingegen provoziert den Zuschauer mit Befremdung durch realistische und unaufgelöste Darstellungen.

Zum Narren

Der Narr spielt insgesamt keine Hauptrolle: Er ist männlich, moralisch nicht verdorben, er hat keine Aussicht auf Heilung, und er dient – v.a. nach den komischen Narrenrollen des 17. Jahrhunderts – als ernster Visionär, der als Einziger auf der Bühne die Wahrheit sieht und diese seinen Komparsen und den Zuschauern vermitteln kann.

Wie die Ergebnisse dieser Arbeit zeigen, gibt es zwischen den hermeneutisch geleiteten, tradierten Forschungsmeinungen und den empirischen Aussagen beträchtliche Unterschiede. Einige der bestehenden Lexikoneinträge werden sich erneut der Forschungsdiskussion öffnen müssen.

Ein Ziel weiterer Forschungsarbeiten wird sicher zunächst die Vervollständigung und Überprüfung der bis anhin im Anhang zusammengestellten 400 Opernwerke sein. Gleichzeitig wird es darum gehen müssen, die Begriffsdefinition und die dazugehörigen Kriterien für 'Wahnsinnsszenen' weiter einzugrenzen und so zu präzisieren, dass dem zukünftigen Forschungsdiskurs ein überschaubares Textkorpus, eine eindeutige Begriffsumschreibung, ein verlässliches Kategoriensystem und damit eine einheitliche Diskussionsgrundlage vorliegen wird. Der damit verbundene methodische Vorteil liegt in der Möglichkeit, auch im Forschungsbereich 'Wahnsinnsszene' statistisch überprüfbare Hypothesen generieren zu können, was traditionellen, am Einzelfall orientierten Untersuchungen verschlossen bleibt. Natürlich werden die methodischen Anforderungen an solche hypothesengeleiteten Forschungsarbeiten immer mit Kompromissen verbunden sein, die in der exakten Wissenschaft oder auch in den Sozialwissenschaften nicht in diesem Maße eingegangen werden müssen. Trotzdem lohnen sich Bemühungen um einen solchen Forschungsansatz längerfristig sicher, wenn man daran interessiert ist, dem traditionellen 'Argumentieren' ein maßvolles empirisches 'Nachweisen' zur Seite zu stellen.

Einen wichtigen Gegenstand weiterer Untersuchungen bildet die in dieser Arbeit begonnene Entwicklung einer Definition der 'Wahnsinnsszene'. Um auch der historischen Perspektive gerecht zu werden, erscheint eine Unterteilung des Begriffes nach Jahrhunderten oder Epochen nötig. Wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, sind die Veränderungen im Musiktheater über die Zeitachse gesehen zu weit reichend, als dass alle Wahnsinnsszenen in einer einzigen Kategorie zusammengefasst werden konnten, und die Vielfalt und die Zahl der Wahnsinnsszenen ist zu groß, als dass sich unter diesem Begriff – wie manchmal üblich – nur die 'gran scena' der Sopranistin des 19. Jahrhunderts subsumieren ließe.

In der vorliegenden Analyse wurde eine Einteilung der Werke nach Jahrhunderten und nicht im Sinne einer kulturspezifischen Perspektive nach Stilepochen gewählt. Die damit verbundenen Vor- und Nachteile sind bereits diskutiert worden. Ein breit angelegter, systematischer Vergleich der hier dargelegten Ergebnisse mit solchen, die sich aufgrund einer Einteilung nach Epochen ergeben würden, könnte indessen interessant sein – unabhängig vom Ausgang dieses Vergleichs. Ändern sich die Ergebnisse – wie die stichprobenartige Überprüfung vermuten lässt – nicht signifikant, spräche dies für eine entsprechende Robustheit der gewählten Untersuchungsanlage. Zeichnet sich hingegen eine Sensibilität der Ergebnisse auf die Wahl einer Skalierung der Zeitachse ab, so könnte dieser Sachverhalt umgekehrt zu einer neuen Charakterisierung von Epochen beitragen. Eine Epoche wäre dann nicht allein aufgrund bestimmter kulturspezifischer Kriterien zu definieren, sondern auch hinsichtlich des Ausmaßes, in dem sie Ergebnisse empirischer Untersuchungen gegenüber alternativen Zeiteinteilungen zu beeinflussen vermag. Würde man beispielsweise feststellen, dass bei einer Einteilung nach musikalischen Epochen die Epoche 'Hochbarock' als einzige mit signifikanten Abweichungen der Ergebnisse verbunden wäre, dann könnte dieser Sachverhalt einer neuen, weiteren Charakterisierung des Hochbarocks dienlich sein.

Ein weiteres Thema im Zusammenhang mit der Zeit- bzw. Epochenabhängigkeit bestimmter Charakteristika von Opernwahnsinn ist die in der Lehrmeinung tradierte, der Sopranistin des 19. Jahrhunderts vorbehaltene 'gran scena'. Nach einer sorgfältigen Eingrenzung und Präzisierung der Kriterien dessen, was eine 'gran scena' ausmacht, würde die Frage interessieren, ob andere Jahrhunderte und Epochen ähnliche Szenen bereitstellen und die tradierte Eingrenzung falsifizieren könnten.

Auch die Unterscheidung zwischen der 'komischen' und der 'ernsten' Wahnsinnsszene und ihre Veränderungen über die Zeit eignen sich als Gegenstand hypothesengeleiteter Überprüfungen bestimmender Charakteristika, beispielsweise die Symptome, Gründe für das Verschwinden oder vermehrte Auftreten komischer Wahnsinnshelden, die Sprache usw.

Eine weitere Untersuchung könnte die Art und das Ausmaß von Ästhetisierung der Wahnsinnszenen im Verlaufe der Jahrhunderte bzw. Epochen fokussieren. Welche Aspekte des Textes oder der musikalischen Inszenierungen werden durch eine bestimmte Ästhetisierung hervorgehoben oder fallen ihr zum Opfer? Die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit legen die These nahe, dass Ästhetisierungen von Wahnsinn in der Oper innerhalb einer bestimmten Epoche zwar gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen, aber über die Jahrhunderte betrachtet doch starken Veränderungen unterworfen sind. Damit verbunden ist natürlich auch die Frage nach der Rezeption von Opernwahnsinn und deren Entwicklung über die Zeit sowie nach eventuell vorhandenen nationalen bzw. auf den Kulturraum bezogenen Besonderheiten in der Darstellung von Opernwahnsinn.

Die in dieser Arbeit widerlegte Annahme, es seien v.a. die Frauen, die dem Wahnsinn verfallen, legt nahe, sich in künftigen Untersuchungen vermehrt auch männlichen Opernwahnsinnigen zuzuwenden. Welches sind mögliche Gründe für viele Gemeinsamkeiten mit weiblichem Opernwahnsinn, aber auch für frappante Unterschiede zwischen den Geschlechtern? Warum ist

z.B. den Männern die Zauber- und Spontanheilung vorbehalten, den Frauen aber die Liebesheilung?

Manche interessanten Forschungsprojekte eröffnen sich, wenn die Datenbasis erweitert, d.h. die Sammlung von Wahnsinnsszenen systematisch vergrößert wird. So können Untersuchungen von Wahnsinnscharakterisierungen konzipiert werden, die auf einer größeren Zahl unterschiedlicher Vertonungen eines bestimmten Opern-Plots beruhen. Man denke an die rund 25 Andromache-Vertonungen, an die ungefähr 50 Medea-Vertonungen oder an die nicht weniger als rund 120 Orpheus-Vertonungen.

Auf dem Markt gibt es mittlerweile eine Reihe von Kompilationen von Wahnsinnsszenen, indessen ohne besondere thematische Ausrichtung. Anhand der hier zusammengestellten 400 Werke mit Wahnsinnsszenen wären nun auch thematisch gegliederte Kompilationen denkbar, beispielsweise 'Wahnsinnsszenen für Männer', 'Vorgespielte Wahnsinnsszenen', 'Furienwahnsinn' oder auch eine Gegenüberstellung musikalisch und/oder dramaturgisch interessanter Wahnsinnsszenen, z.B. ausschließlich aus dem Orpheus-Plot.

Aber auch innerhalb der hier vorgestellten Sammlung von Opern lassen sich durch bestimmte Ausweitungen der Datenbasis interessante Projekte formulieren. Bezieht man z.B. das gesamte Libretto einer Oper in die Untersuchung ein und nicht nur die Wahnsinnsszenen, so lässt sich die sprachliche Gestaltung der Wahnsinnsszene mit der Gestaltung bestimmter anderer Textpassagen der Oper vergleichen, etwa solcher, die ebenfalls psychische Ausnahmezustände der Protagonisten zum Ausdruck bringen. Besitzt der Opernwahnsinn eine 'eigene' Sprache? Hängt dies von der Epoche ab und/oder vom Librettisten?

Damit verwandt wäre eine weitere Untersuchung, die sich mit der Frage beschäftigt, wie die Wahnsinnsszene im Gesamtlbretto eingebettet ist: Ist sie – auch in sprachlicher Hinsicht – ein zwingendes Glied in der Entwicklung des Geschehens, oder hat sie eher den Charakter einer 'Wahnsinnsnummer', die z.B. aus Gründen der 'Nachfrage' eingeschoben und mehr schlecht als recht mit dem übrigen Plot verknüpft worden ist? Es gibt Antworten für einige Einzelfälle, interessanter wäre aber auch hier wiederum ein Nachweis allfälliger, vielleicht sogar zeitspezifischer Systematiken.

In der vorliegenden Arbeit wurde der musikwissenschaftliche Aspekt zugunsten einer empirisch geleiteten, literaturwissenschaftlich orientierten Textanalyse bewusst ausgeblendet. Dies macht die Annäherung an eine Definition der Wahnsinnsszene zwar einseitig, aber zunächst auch präziser. Die Formulierung musikwissenschaftlich begründeter Ein- und Ausschlusskriterien zur Identifikation einer Wahnsinnsszene – beispielsweise hinsichtlich Beginn und Ende – kann zu einer erneuten, interessanten Eingrenzung und Präzisierung des Begriffes führen. Das Genre der Oper impliziert hier geradezu einen interdisziplinären Blick, der sich zwar auf ein Fachgebiet konzentriert, aber offen für die unzähligen Wechselwirkungen zwischen Text und Musik bleibt.

Zum Thema Interdisziplinarität gehört sicher auch die fundamentale Frage: Wozu dient die Wahnsinnsszene in der Oper? Die These dazu könnte gemäß den vorläufigen Erkenntnissen dieser Arbeit lauten, dass die Funktion der Wahnsinnsszene einerseits über die Jahrhunderte

einen Wandel von der Lachnummer über kulminierende emotionale Höhepunkte zu einer Darstellung differenzierten und der Realität entlehnten Leidens durchgemacht hat, andererseits aber auch mehr oder weniger mit der Entwicklung der Psychopathologie und deren Rezeption verbunden ist. Inwiefern sind allfällige Parallelen zwischen den psychopathologischen Symptomen im Opernwahnsinn und den medizinhistorischen und kulturgeschichtlichen Entwicklungen nachweisbar? Eine These dazu, die sich aus der vorliegenden Arbeit ergeben hat, lautet, dass dieser Zusammenhang im Verlauf der Zeit und der Entwicklung der soziokulturellen Maßstäbe immer enger und bedeutsamer wird.

Diese Ausführungen mögen vorerst genügen. Sie haben vielleicht deutlich machen können, dass das Thema Opernwahnsinn außerordentlich reichhaltig ist und in seiner interdisziplinären Ausrichtung die Formulierung zahlreicher Forschungsprojekte erlaubt, die für Wissenschaftler aus verschiedenen Disziplinen gleichermaßen lohnenswert sind.

Nicht zuletzt aber mag die Aussicht, mit der Fortführung von Arbeiten zu diesem Thema auch einem weiten, an Opern und Opernwahnsinn interessierten Publikum immer wieder interessante und bereichernde Einsichten vermitteln zu können, Ansporn sein.

Teil 4 - Anhang

Anhang 1 – Literaturverzeichnis

Libretti (alphabetisch nach Komponisten geordnet)

- Abert, Johann J.: Astorga. Romantische Oper in drei Akten von Ernst Pasqué. Darmstadt 1865.
- Adam, Adolphe C.: Si j'étais roi. Opéra comique en trois actes et quatre tableaux par M.M. D'Ennery et Brésil. Paris 1852. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Alonso-Crespo, Eduardo: Juana la loca (Joan the Mad). Opera in two acts. Text by Eduardo Alonso-Crespo. Unveröffentlichtes Libretto vom Komponisten erhalten. 2003.
- Andreozzi, Gaetano: Amleto. Partitura dell'opera in facsimile di 1793. Milano 1984.
- Andreozzi, Gaetano: Ines de Castro. Tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano. In: Mioli, Piero: Il grande Libro dell'Opera Lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica. Rom 2001. S. 548-554.
- Argento, Dominick: Miss Havisham's Wedding Night. Opera monodrama in one act. Libretto by John Olon-Scrymgeour. New York o.J.
- Auber, Daniel F.-E.: Le muette di portici. Geführt unter: Scribe, Eugène: Opéras. La Muette de Portici. Opéra en cinq actes. En société avec M. G. Delavigne. Paris 1828. Originaltext publiziert auf: <http://gallica.bnf.fr>. 2005.
- Auber, Daniel F.-E.: La Muette de Portici. Opéra en cinq actes, in: Eugène Scribe: Oeuvres Complètes de Eugène Scribe de l'Académie Française. Bd. III, 1: Opéras. Ballets. Paris 1875. S. 22-82. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Auber, Daniel F.-E.: Die Stumme von Portici, Große historische Oper in fünf Aufzügen, hg. v. Carl Friedrich Wittmann. Leipzig 1898. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Auber, Daniel F.-E.: Le lac des Fées. Opéra en cinq actes. Paroles de M.M. Scribe et Mélesville. Paris 1839. Originaltext publiziert auf: <http://gallica.bnf.fr>. 2005.
- Auber, Daniel F.-E.: Der Feensee. Grosse romantische Oper mit Tanz in fünf Akten. Neu revidierter deutscher Text der Gesänge mit Angabe des Inhalts der Oper und einer Einführung in dieselbe von Hermann Wendel. Berlin o.J.
- Bassi, Calisto: La Muta di Portici. Übersetzung des französischen Originals auf Italienisch. In: Mioli, Piero: Il grande Libro dell'Opera Lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica. Rom 2001. S. 739-745.

- Bassani, Giovanni: Falaride tiranno d'Agrigento. Drama per musica di Adriano Morselli. Textauszug in: Fabbri, Paolo: On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene. In: Con che soavità. Studies in Italian opera, song, and dance, 1580-1740. Hg. v. Iain Fenlon u. Tim Carter. Oxford 1995. S. 157-195.
- Beethoven, Ludwig van: Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Hg. v. Wilhelm Zentner. Stuttgart 1970. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Bellini, Vincenzo: Il Pirata. A melodrama in two acts with Italian text. Kalmus vocal scores. New York 197? (Jahr nicht lesbar).
- Bellini, Vincenzo: Il Pirata. Melodramma in two acts. A facsimile edition of the original autograph manuscript [in the Naples Conservatory Library] / libretto by Felice Romani. Ed. with an introd. by Philip Gossett. New York 1983.
- Bellini, Vincenzo: Il Pirata. Melodramma in due atti di Carlo Pepoli. Libretto publiziert auf: <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/puritani.htm>. 2005.
- Bellini, Vincenzo: I Puritani. Opera Seria in tre atti. Berlin 1848. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Bellini, Vincenzo: Die Puritaner. Romantische Oper in drei Akten. Berlin 1848. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Bellini, Vincenzo: La Straniera. Melodramma in due atti di Felice Romani. A facsimile edition of a contemporary manuscript with Bellini's autograph annotations. Hg. v. Philip Gossett. New York 1982.
- Bellini, Vincenzo: La Sonnambula. Melodramma di Felice Romani. Milano 1881.
- Berg, Alban: Wozzeck. Text von Alban Berg nach Woyzeck von Georg Büchner. London 1990.
- Berlioz, Hector: Les Troyens   Carthage. Opéra en cinq actes et un prologue. Paroles de Hector Berlioz. Paris 1864. Originallibretto publiziert von Bibliothèque Nationale de Paris auf: <http://gallica.bnf.fr>. 2005.
- Bernstein, David S.: Poe 2. Hawthorne 1. An American Trilogy. Three one-act operas. A Method for Madness. Libretti by Charles Kondek. Originallibretto vom Librettisten. 2003.
- Berton, Henri: Le délire ou Les suites d'une erreur. Comédie en un acte, en prose mêlée d'ariettes. Paroles du Citoyen R. St. Cyr. Paris 1799. Originallibretto publiziert von Bibliothèque Nationale de Paris auf: <http://gallica.bnf.fr>. 2005.
- Bizet, Georges: La jolie fille de Perth. Opéra en quatre actes de M. de Saint-Georges et J. Adenis. Partition chant & piano. Paris 187? (Jahr nicht lesbar).
- Boito, Arrigo: Mefistofele. Opera in un prologo, quattro atti e un epilogo. Testo e musica di Arrigo Boito. Milano 1964. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Brand, Max: Maschinist Hopkins. Oper in einem Vorspiel und drei Akten von Max Brand. Wien 1928.
- Britten, Benjamin: Peter Grimes. Opera Guide Series. Hg. v. Nicholas John. London 1983.

- Campra, André: *Idoménée*. Tragédie lyrique en un prologue et cinq actes sur un livret d'Antoine Danchet – Version 1731. Originallibretto publiziert auf: <http://gallica.bnf.fr>. 2005.
- Campra, André: *Les fêtes vénitiennes*. Livret de Antoine Danchet. Libretto publiziert auf: http://baroquelibretto.free.fr/fetes_venitiennes.htm. 2005.
- Carafa, Michele: *Gabriella di Vergi*. Azione tragica in due atti. Libretto di Andrea L. Tottola. In: Kenny, Yvonne: *19th Century Heroines*. Opera Rara. London 1994.
- Carafa, Michele: *Masaniello le pêcheur napolitain*. Drame historique en quatre actes de Charles François Moreau et A.-M. Lafortelle. Paris 186? (Jahr nicht lesbar).
- Carafa, Michele: *Le Nozze di Lammermoor*. Libretto by Luigi Balocchi. A facsimile edition of the printed piano-vocal score. Hg. v. Philip Gossett. New York 1985.
- Catalani, Alfredo: *Edmea*. Dramma lirico in tre atti. Libretto di Antimonio Ghislanzoni. Milano 1989.
- Cavalli, Pietro F.: *La Didone*. Opera rappresentata in musica. Libretto di Giovanni Busenello. Venezia 1641. Elektronische Kopie des Librettos bestellbar auf: <http://www.queendido.org/ladidone.htm>. 2005.
- Cavalli, Pietro F.: *L'Egisto*. Opera in three acts and a prologue. Libretto by Giovanni Faustini. German translation by Karl Robert Marz. London 1977.
- Cavalli, Pietro F.: *Il Giasone*. Dramma per musica. Poesia del Dottore Giacinto Andrea Cicognini. In: Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke. Vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts. Nach Handschriften hergestellt. Hg. v. d. Gesellschaft für Musikforschung unter Protektion des Prinzen Georg von Preußen. Leipzig 1883.
- Cavalli, Pietro F.: *Pompeo Magno*. Textauszug in: Fabbri, Paolo: *On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene*. In: *Con che soavità. Studies in Italian opera, song, and dance, 1580-1740*. Hg. v. Iain Fenlon u. Tim Carter. Oxford 1995. S. 157-195.
- Cavalli, Pietro F.: *Coriolano*. Librettoauszug in: Fabbri, Paolo: *On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene*. In: *Con che soavità. Studies in Italian opera, song, and dance, 1580-1740*. Hg. v. Iain Fenlon u. Tim Carter. Oxford 1995. S. 157-195.
- Chailly, Luciano: *L'Idiota*. Opera lirica in 3 atti e 7 quadri. Testo di Gilberto Loverso. Milano 1980.
- Charpentier, Marc Antoine. *Médée*. Tragédie en musique. Paroles de Th. Corneille. 1693. Originallibretto publiziert auf: <http://gallica.bnf.fr>. 2005.
- Chélaré, André H.: *MacBeth*. Heroische Oper in drey Acten nach Shakespeare. Mit deutschem und französischem Texte. Lithographirt u. gedruckt bei Falte u. Sohn 1828.
- Cherubini, Luigi: *Médée*. Opéra en trois actes de François B. Hoffmann. Scala di Milano. Leonard Bernstein. Milano 1999.
- Coppola, Pietro A.: *La pazza per amore*. Libretto di Jacopo Ferretti. Italian Opera 1810-1840. Printed editions of complete operas and Excerpts by the Contemporaries of Rossini, Bellini, and Donizetti. Ed. with Introductions by Philip Gossett. New York 1986.
- Dalayrac, Nicolas: *Nina ou la folle par amour*. Comédie en un Acte et en Prose 1786. Clavierauszug der Rechts=Frey=Frau von Dalberg geb. von Greiffenclau. Gestochen von Schott in Mainz o.J.

- Dargomyzhsky, Aleksandr S.: *Rusalka*. Opera in four acts by A. Dargomyzhsky. Dir. by Vladimir Fedoseyev. Zürich 1999.
- De Almeida, Francisco A.: *La Spinalba*. Opera em três actos. Revisão e realização de Pierre Salzmänn. Lisboa 1969.
- Debussy, Claude: *Pelléas et Mélisande*. Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux de Maurice Maeterlinck. Paris 1907.
- Ditters von Dittersdorf, Karl: *Die Liebe im Narrenhause*. Eine komische Oper in zwey Aufzügen. Liegnitz 1792. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss*. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Donizetti, Gaetano: *Anna Bolena*. Tragedia lirica in due atti. Poesia des Sign. Felice Romani. Berlin 1841. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss*. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Donizetti, Gaetano: *Emilia di Liverpool*. Drame semiserio in due atti di Giuseppe Ceccherini. Prima rappresentazione: 28 luglio 1824, Teatro Nuovo, Napoli. Libretto publiziert auf: www.intratext.com. 2005.
- Donizetti, Gaetano: *Emilia di Liverpool*. Drame semiserio in due atti di Giuseppe Ceccherini. In: Karadar Classical Music. *Opera's Librettos*. <http://www.karadar.com/Operas/>. 2004.
- Donizetti, Gaetano: *L'Esule di Roma ossia il Proscritto*. Melodramma eroico in due atti di Domenico Gilardoni. In: Karadar Classical Music. *Opera's Librettos*. http://www.karadar.com/Librettos/donizetti_esule.html. 2005.
- Donizetti, Gaetano: *Il furioso all'isola di San Domingo*. Melodramma in due atti di Jacopo Ferretti. Firenze o.J.
- Donizetti, Gaetano: *Gabriella di Vergy*. Opera seria in tre atti di Andrea Tottola. In: Karadar Classical Music. *Opera's Librettos*. http://www.karadar.com/Librettos/donizetti_gabriella.html. 2005.
- Donizetti, Gaetano: *Linda di Chamounix*. Melodramma in 3 atti di Gaetano Rossi. Ricordi Opera Vocal Score Series. Milano 1991.
- Donizetti, Gaetano: *Lucia di Lammermoor*. Drame tragico in tre atti di Salvatore Cammarano. Berlin 1850. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss*. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Donizetti, Gaetano: *Lucia von Lammermoor*. Tragische Oper in 3 Akten. Nach dem Italienischen des S. Cammarano. Berlin 1850. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss*. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Donizetti, Gaetano: *Maria Padilla*. Melodramma in tre atti di Gaetano Rossi. Brescia 2000.
- Donizetti, Gaetano: *I Pazzi per progetto*. Farsa in un atto di Domenico Gilardoni. Canto e Piano. Revisione critica dall'autografo a cura di Bruno Rigacci. Firenze 1977.
- Donizetti, Gaetano: *Roberto Devereux*. Piano-Vocal Score of the Italian Opera in Italian. Libretto by S. Cammarano. London 1975.
- Donizetti, Gaetano. *Roberto Devereux*. Oper in drei Akten von Salvatore Cammarano. Dt. v. Ralf Weikert. Zürich 1968.

- Donizetti, Gaetano: Torquato Tasso. Melodramma in tre Atti. Musica del Maestro Sign. Gaetano Donizetti. Berlin 1841. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Donizetti, Gaetano: Torquato Tasso. Oper in drei Akten. Musik von G. Donizetti. Berlin 1841. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Draghi, Antonio: Die Nörrische Abderiter: Denen Kayserlichen Mayestätten Leopold Und Claudia Zur Faßnachts Unterhaltung Gesungener vorgestellt; Auß dem Wälschen in das Teutsche übersetzt. Text von Niccolò Minato. Wien 1675. Online-Publikation des Originallibrettos der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. <http://diglib.hab.de>. 2005.
- Faccio, Franco: Amleto. Tragedia lirica in quattro atti. Libretto di Arrigo Boito. In: Mioli, Piero: Il grande Libro dell'Opera Lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica. Rom 2001. S. 78-85.
- Ferrari, Benedetto: La ninfa avara. Librettoauszug in: Fabbri, Paolo: On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene. In: Con che soavità. Studies in Italian opera, song, and dance, 1580-1740. Hg. v. Iain Fenlon u. Tim Carter. Oxford 1995. S. 157-195.
- Fioravanti, Vincenzo: Il ritorno di Columella dagli studi di Padova ossia il Pazzo per amore. Libretto by Andrea Passaro. A facsimile edition of the printed piano-vocal score. New York 1989.
- Gabrielli, Domenico. Carlo il Grande. Dramma per musica in tre atti di A. Morselli. Librettoauszug in: Fabbri, Paolo: On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene. In: Con che soavità. Studies in Italian opera, song, and dance, 1580-1740. Hg. v. Iain Fenlon u. Tim Carter. Oxford 1995. S. 157-195.
- Gasparini, Francesco: Il Bajazet. Dramma per musica. Libretto von Nicola Haym nach Agostino Piovene. In: Brown, Howard M. (Introd.): Italian opera librettos. 1640-1770. New York 1978-1984.
- Gasparini, Francesco: Ambleto. Libretto di Apostolo Zeno e Pietro Pariati. In: Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno. Hg. v. Andrea della Corte. Bd. 2. Classici Italiani. Torino 1958. S. 263-374. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Ginastera, Alberto: Bomarzo. Oper in zwei Akten. Text von Manuel M. Lainez. Deutsche Übertragung von Ernst Roth. Bonn 1969.
- Giordano, Umberto: La Cena delle Beffe. Poema drammatico in quattro atti di Sem Benelli. Riduzione per canto e pianoforte di Rafaele delli Ponti. Milano 1924.
- Gluck, Christoph, W.: Orfeo ed Euridice. Azione drammatica in tre atti. Libretto di Ranieri de' Calzabigi. Milano 1978. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Gluck, Christoph W.: Orpheus und Euridike. Oper in drei Aufzügen. Italienischer Originaltext von Ranieri di Calzabigi. Nach der französischen Bearbeitung von Moline dt. v. J.D. Sander. Hg. v. Georg Richard Kruse. Leipzig o. J. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Gluck, Christoph W.: Iphigenie auf Tauris. Oper in 4 Akten. Klavierauszug mit Text von Gustav F. Kogel. Leipzig o.J.

- Goldmark, Karl: Die Königin von Saba. Oper in vier Aufzügen nach einem Text von H.S. Mosenthal von Carl Goldmark. Hg. v. Georg Richard Kruse. Leipzig 1912. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Gounod, Charles F.: Faust (Margarethe). Grand Opéra en cinq actes. Paroles de Michel Carré & Jules Barbier. Berlin 1919. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Gounod, Charles F.: Margarethe (Faust). Oper in fünf Akten nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré. Berlin 1861. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Gounod, Charles F.: Roméo et Juliette. Opéra en cinq actes. Paris 1945. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Gounod, Charles F.: Romeo und Julie. Große Oper in fünf Akten von J. Barbier und M. Carré. Deutsch nach Shakespeare von Theodor Gaßmann. Darmstadt 1867. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Händel, Georg F.: Tamerlano. Drame per musica in tre atti. HWV 18. Hg. v. Terence Best. In: Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. d. Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Serie II. Bd. 15. Kassel 1996.
- Händel, Georg F.: Oreste. Opera in tre Atti. HWV A11. Hg. v. Bernd Basel. In: Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. d. Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Serie IV. Bd. 12. Kassel 1991.
- Händel, Georg F.: Orlando. Opera seria in tre atti. Hg. v. Siegfried Flesch. In: Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. d. Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Serie II. Bd. 28. Kassel 1969.
- Händel, Georg F.: Imeneo. Drame per musica in tre atti. HWV 41. Hg. v. Donald Burrows. In: Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. d. Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Serie II. Bd. 40. Kassel 2002.
- Halévy, Fromental: Charles VI. Opéra en cinq actes. Paroles de M.M. Germain et Casimir Delavigne. Paris o.J.
- Halpern, Martin: Ajax and Odysseus. A chamber opera in one act. Libretto by the composer. Unveröffentlicht. Libretto persönlich vom Komponisten erhalten. 2004.
- Haydn, Joseph: Ritter Roland. Heroisch-komische Oper in 3 Akten von Nunziato Porta. Übers. nach der zugrunde liegenden Partitur von Dr. Ernst Latzko. Leipzig 1931.
- Henze, Hans W.: We come to the river. Actions for music by Edward Bond. Dt. Fassung vom Komponisten. Mainz 1976.
- Henze, Hans W.: Elegie für junge Liebende. Oper in drei Akten von W.H. Auden u. Chester Kallman. Dt. Fassung von L. Landgraf. Studienpartitur. Mainz 1961.
- Henze, Hans W.: Die Bassariden. Opera seria mit Intermezzo in einem Akt. Text nach den 'Bacchanten' des Euripides von W.H. Auden u. C. Kallman. Einrichtung v. H. Reinold, ins Dt. übers. v. M. Bosse-Sporleder. Mainz 1966.

- Janáček, Leoš: Aus einem Totenhaus. Oper in drei Akten nach F.M. Dostojewski. Deutsche Übersetzung von Max Brod. Wien 1930.
- Keiser, Reinhard: Masagniello furioso. Musikalisches Schauspiel in 3 Akten von Barthold Feind. Partitur hg. v. Hans-Joachim Theill. Mainz 1986.
- Korngold, Erich W.: Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern frei nach G. Rodenbachs Roman "Bruges la morte". Opus 12. Mainz 1920.
- Landi, Stefano: Il Sant'Alessio. Dramma musicale di Giulio Rospigliosi. In: Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno. Bd. 1. Classici Italiani. Hg. v. Andrea della Corte. Torino 1958. S. 195-265.
- Leclair, Jean-Marie: Scylla et Glaucus. Tragédie en cinq actes de d'Albaret. Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner. Errato ECD 75339. 1995.
- Legrenzi, Giovanni: Totila. Dramma per musica in tre atti di Matteo Noris. Facsimile des Originallibrettos von 1677. In: Italian Opera Librettos 1640-1770. Bd. 10. Hg. v. Howard Brown. New York 1979.
- Lully, Jean-Baptiste: Atys. Tragédie en musique. In: Philippe Quinault: Le Théâtre de Mr. Quinault, contenant ses Tragédies, Comédies, et Opéra. Bd. 4. Paris 1715. S. 265-328. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Lully, Jean-Baptiste: Roland. Tragédie mise en musique par Monsieur de Lully. Faksimile der Erstausgabe der Partitur von 1685. Publiziert von der University of North Texas auf: <http://www.unt.edu/lully/titlfram.html>. 2005.
- Marschner, Heinrich: Der Vampyr. Romantische Oper in vier Aufzügen. Dichtung von Wilhelm August Wohlbrück. Hg. v. Carl Friedrich Wittmann. Leipzig o. J. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Marschner, Heinrich: Hans Heiling. Romantische Oper von Eduard Devrient. Leipzig 190? (Jahr nicht lesbar).
- Marschner, Heinrich: Der Templer und die Jüdin. Grosse romantische Oper in drei Acten. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Leipzig o.J.
- Mascagni, Pietro: Guglielmo Ratcliff. Tragedia. Traduzione di Andrea Maffei. Milano 1895. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Mascagni, Pietro: Lodoletta. Dramma lirico in tre atti di Giovanni Forzano. Publiziert auf: <http://www.mascagni.org/works/lodoletta/libretto.html>. 2005.
- Mascagni, Pietro: Lodoletta. Dramma lirico in tre atti di Giovanni Forzano. Opera completa per canto e pianoforte. Milano 1917.
- Mascagni, Pietro: William Ratcliff. Dt. Bearbeitung von Emil Taubert. Berlin o. J. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Massenet, Jules: La Navarraise. Episode lyrique en deux actes de Jules Claretie et Henri Cain. Partition piano et chant. Paris 1894.

- Mercadante, Saverio: Gabriella di Vergy. Opera in due atti di Andrea Tottola. Berlino 1843. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Mercadante, Saverio: Gabriele von Vergy. Oper in zwei Akten. Berlin 1843. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Mercadante, Saverio: Il giuramento. Opera in tre Atti. Berlino 1844. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Mercadante, Saverio: Der Schwur. Oper in drei Akten. Berlin 1844. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Mercadante, Saverio: La Vestale. Tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano. In: Mioli, Piero: Il grande Libro dell'Opera Lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica. Rom 2001.
- Meyerbeer, Giacomo: L'Etoile du Nord. Partitur in 2 Bd. Libretto by Eugène Scribe. Eine Faksimilieausgabe. Nachdruck der Ausg. Paris 1854. New York 1980.
- Meyerbeer, Giacomo: Le Prophète. Opéra en cinq actes. In: Eugène Scribe: Oeuvres Complètes de Eugène Scribe de l'Académie Française. Bd. III, 5: Opéras. Ballets. Paris 1876. S. 1-82. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Meyerbeer, Giacomo: Der Prophet. Große Oper in fünf Aufzügen. Dichtung von Eugène Scribe. Dt. von Ludwig Rellstab. Hg. v. Carl Friedr. Wittmann. Leipzig o.J. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Meyerbeer, Giacomo: L'Africaine. Opéra en cinq actes de Eugen Scribe. In: Mioli, Piero: Il grande Libro dell'Opera Lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica. Rom 2001. S. 577-583.
- Meyerbeer, Giacomo: Dinorah ou Le Pardon de Ploërmel. Opéra semiseria nach Michel Carré und J. Barbier. Berlin 190? (Jahr nicht lesbar).
- Mozart, Wolfgang A.: Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Aufzügen, von Emanuel Schikaneder. Wien 1791. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Mozart, Wolfgang A.: Idomeneo. Drama per musica in drei Akten. Text von Giambattista Varesco. Wortgetreue deutsche Übersetzung von Erna Neunteufel. Textbuch Italienisch/Deutsch. Kassel 1973.
- Mozart, Wolfgang A.: Il dissoluto punito, o sia Il Don Giovanni. Drama Giocoso in due atti da representarsi nel teatro di Praga l'anno 1787. Prag 1787. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Mozart, Wolfgang A.: Der bestrafte Wüstling oder Don Juan (Don Giovanni). Heiteres Drama in zwei Aufzügen von Lorenzo da Ponte. Textbearbeitung von Hermann Levi. Hg. von Otto Erhardt. Leipzig o.J. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.

- Mozart, Wolfgang A.: *La finta giardiniera*. In: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd. 8. Teilband 1 und 2. Kassel 1978.
- Mussorgski, Modest P.: *Boris Godunow*. Arr. and instrumentated by N. Rimski-Korsakow. New York 197? (Jahr nicht lesbar).
- Mussorgski, Modest P.: *Boris Godunoff*. Musikalisches Volksdrama in vier Aufzügen und mit einem Prolog, nach Puschkin und Karamsin, bearbeitet und instrumentiert von N. Rimski-Korsakow. Dt. v. Max Lippold. Neu bearb. v. Heinrich Möller. Berlin 1924. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen*. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Offenbach, Jacques: *Les Contes d'Hoffmann*. Opéra en quatre actes. Paroles de J. Barbier, d'après le drame de J. Barbier et Michel Carré. Paris 1881. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen*. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Offenbach, Jacques: *Hoffmanns Erzählungen*. Phantastische Oper in drei Akten, einem Vor- und Nachspiel von Jules Barbier. Köln o.J. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen*. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Pacini, Giovanni: *Saffo*. Tragedia lirica in tre parti. Libretto di Salvatore Cammarano. In: Mioli, Piero: *Il grande Libro dell'Opera Lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*. Rom 2001. S.859-863.
- Paër, Ferdinando: *L'Agnese*. Opera sentimentale in due atti. Libretto di Leonardo Buonavoglia. Partition de piano et chant. Paroles italiennes. Paris o.J.
- Paisiello, Giovanni: *Nina ossia la pazza per amore*. Commedia in prosa ed in verse di Giuseppe Carpani, tradotta dal francese. Milano 1940.
- Paisiello, Giovanni: *Der eingebildete Sokrates (Il Socrate Immaginario)*. Komische Oper von Giovanni Battista Lorenzi nach einer Idee von Ferdinando Galiani. Deutsch von Peter Brenner. Textbuch. Mainz 1986.
- Pallavicini, Carlo: *Didone delirante*. Opera drammatica di Antonio Franceschi. Ed. a cura di Riccardo De Boni dalla stampa di D.A. Parrino & M.L. Mutio del 1696. Libretto publiziert und bestellbar auf: <http://www.queendido.org/didonedelirante.htm>. 2005.
- Pergolesi, Giovanni B.: *Livietta e Tracollo (La contadina astuta)*. Intermezzi. Libretto di Tommaso Mariani. In: Giovanni Battista Pergolesi. *Complete Works*. Hg. v. Barry S. Brook, Francesco Degradà u. Helmut Hucke. Milano 1991.
- Persiani, Giuseppe: *Ines de Castro*. Tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano. In: Mioli, Piero: *Il grande Libro dell'Opera Lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*. Rom 2001. S. 548-554.
- Petrella, E.: *Jone*. Dramma lirico in quattro atti di G. Peruzzini. Canto con accomp. di Piano-forte. Milano o.J.
- Piccinni, Niccolò: *Roland*. Opéra en trois actes. Libretto von Jean-François Marmontel. Partition. Paris 1778 (?) (unsichere Datierung).
- Piccinni, Niccolò: *Atys*. Tragédie lyrique de Jean-François Marmontel. Einf. v. Julian Rushton. New York 1991.

- Piccinni, Niccolò: *Iphigénie en Tauride*. Tragédie lyrique en quatre actes. A cura di Giovanni Carli Ballola. Roma 198? (Jahr nicht lesbar).
- Pizzetti, Ildebrando: *Dèbora e Jaéle*. Dramma in tre atti. Canto e pianoforte. Milano o.J.
- Planquette, Robert: *Les Cloches de Corneville*. Opéra-Comique en 3 Actes et 4 Tableaux. Partition Piano et Chant. Paris o.J.
- Porsile, Giuseppe: *Spartaco*. Dramma per musica. La Poesia è del Sig. Abate Giovan Claudio Pasquini. Wien 1726.
- Prokofjew, Sergej: *L'Amour des trois oranges*. Opéra en quatre actes. Texte de Sergej Prokofjew. In: *The Book of 101 Librettos*. Complete original language texts. Hg. v. Jessica M. MacMurray. New York. 1996.
- Puccini, Giacomo: *Suor Angelica*. Opera in un atto. Libretto di Giovacchino Forzano. Riduzione per canto e pianoforte. Milano 1994.
- Rameau, Jean-Philippe: *Platée*. Comédie-Ballet en trois actes et un prologue. Paroles de J. Autreau et A. J. Le Valois d'Orville. Ed. rév. p. Georges Marty. In: *Oeuvres complètes*. Publ. s. l. Dir. de C. Saint-Saëns. Bd. 12. New York 1968.
- Rautavaara, Einojuhani: *Vincent*. Opera in three acts. Text by E. Rautavaara. Finnish National Opera. Fuat Manchurov. Helsinki 1990.
- Reichardt, Johann F.: *Ino*. Ein Melodrama von Herrn Brandes. In: *Melodramen*. Nr. 4. Pilsen 1791. S. 75-107. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss*. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Reid, Harry: *The Wedding*. Nicht veröffentlichte Oper. Libretto und Author's Note vom Librettisten persönlich erhalten. 2004.
- Reid, Catherine: *The Yellow Wallpaper*. An Opera by Judith C. Lane. Originallibretto von der Librettistin erhalten. 2004.
- Reimann, Aribert: *Lear*. Oper in zwei Teilen nach William Shakespeare eingerichtet von Claus H. Henneberg. Textbuch. Mainz 1978.
- Rihm, Wolfgang: *Jakob Lenz*. Kammeroper. Libretto frei nach G. Büchners 'Lenz' von Michael Fröhling. Textbuch. Wien 1978.
- Rimski-Korsakow, Nicolai: *Serwilija*. Oper in fünf Akten. Text vom Komponisten. In: Karadar Classical Music. Opera's Librettos. <http://www.karadar.com/Operas/>. 2004.
- Rimski-Korsakow, Nicolai: *Die Zarenbraut*. Oper in vier Aufzügen. Text in deutsch und russisch. Für Pianoforte übertragen von A. N. Schaefer. Leipzig 1899.
- Rossi, Luigi: *Orfeo*. Tragicomédie en musique en un prologue et trois actes. Libretto de Francesco Buti. Les Arts Florissants. William Christie. Arles 1991.
- Rossini, Gioacchino: *Sigismondo*. Dramma per musica in due atti di Giuseppe Foppa. In: <http://www.rossinigesellschaft.de/data/werke/sigismondo/sigismondo2.html>. 2005.
- Rossini, Gioacchino: *Sigismondo*. Dramma per musica in due atti di Giuseppe Foppa. In: Karadar Classical Music. Opera's Librettos. <http://www.karadar.com/Operas/>. 2005.
- Rossini, Gioacchino: *Ermione*. Azione tragica in due atti di Andrea Leone Tottola. In: *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*. Sezione 1. Opere teatrali. Vol. 27. Pesaro 1995.

- Rossini, Gioacchino: *Il Turco in Italia*. Drama buffo per musica in due atti. Libretto di Felice Romani. In: *Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini. Sezione 1. Opere teatrali*. Bd. 13. Pesaro 1988.
- Rossini, Gioacchino: *Semiramide*. Melo-dramma tragico in due atti di Gaetano Rossi. A cura di Philip Gossett. In: *Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini. Sezione 1. Opere teatrali*. Bd. 34. Pesaro 2001.
- Rossini, Gioacchino: *Armida*. Drama per musica in tre atti di Giovanni Schmidt. In: *Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini. Sezione 1. Opere teatrali*. Bd. 22. Pesaro 1979.
- Sacconi, Francesco: *La finta pazza*. Drama in un prologo e tre azioni. Libretto di Giulio Strozzi. In: Mioli, Piero: *Il grande Libro dell'Opera Lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*. Rom 2001. S. 415-425.
- Sallinen, Aulis: *Kullervo*. Opera in two acts. Libretto by Aulis Sallinen. English translation by Erkki Arni. Finnish National Opera. Ulf Söderblom. Los Angeles 1992.
- Sarro, Domenico: *Arsace*. Drama per musica. In: Brown, Howard M. (Introd.): *Italian opera librettos 1640-1770*. New-York 1978-1984.
- Schnittke, Alfred: *Leben mit einem Idioten*. Opera in zwei Akten von Victor Erofeyev. Rotterdam Philharmonic Orchestra, Leitung M. Rostropovich. Amsterdam 1992. Sony S2K 52 495.
- Schoeck, Othmar: *Penthesilea*. Oper in einem Aufzuge. Op. 39. Gerd Albrecht. Salzburg 1994.
- Schönberg, Arnold: *Erwartung*. Op. 17. In: *Sämtliche Werke von Arnold Schönberg. Bühnenwerke I. Abt. 3. Bd. 6*. Hg. v. Ullrich Scheideler. Mainz 2000.
- Schreker, Franz: *Die Gezeichneten*. Oper in drei Akten. Text von Franz Schreker. Salzburger Festspiele. Gerd Albrecht. Salzburg 1984.
- Schreker, Franz: *Der Schatzgräber*. Oper in einem Vorspiel, vier Aufzügen und einem Nachspiel. Text von Franz Schreker. Klavierauszug mit Text. Wien 1919.
- Schreker, Franz: *Irrelohe*. Oper in drei Aufzügen von Franz Schreker. Wien 1923.
- Schumann, Robert: *Genoveva*. Oper in vier Akten nach Tieck und Hebbel. Berlin 1960. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek*. Bd. 57. Berlin 2002.
- Steffani, Agostino: *Orlando generoso*. Drama per il teatro di Hannover 1692. Libretto di Ortensio Mauro. Online-Publikation des Originallibrettos der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Publiziert auf: <http://diglib.hab.de/drucke/textb-320/start.htm>. 2005.
- Stockhausen, Karlheinz: *Michaels Jugend*. Werk Nr. 49. Donnerstag aus Licht, 1. Akt. Partitur für szenische und konzertante Aufführungen. Kürten 1983.
- Strauss, Richard: *Ariadne auf Naxos*. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel. Neue Bearbeitung. In: Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen 5*. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1979. S. 183-221. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek*. Bd. 57. Berlin 2002.
- Strauss, Richard: *Die ägyptische Helena*. Oper in zwei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Opus 75. Vollständiger Klavierauszug mit Text. Berlin 1928.

- Strauss, Richard: Elektra. Tragödie in einem Aufzug von Hugo von Hofmannsthal. London 1943. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Strauss, Richard: Salome. Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung. Dt. v. Hedwig Lachmann. Berlin 1905. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Strawinsky, Igor: The Rake's Progress. Opera in 3 Acts. Libretto by W.H. Auden & Chester Kallmann. Royal Philharmonic Orchestra. Igor Strawinsky & John Barker o.O. 1993.
- Sullivan, Arthur: Ruddigore or The Witch's Curse. Written by W.S. Gilbert. Ed. by David Russel Hulme. Oxford 2000.
- Tschaikowsky, Peter I.: Mazeppa. Opera in three acts. Text by the composer and by V.P. Burenin. New York 198? (Jahr nicht lesbar).
- Tschaikowsky, Peter I.: Mazepa. Complete Opera. Chorus and Orchestra of the Bolshoi Theatre. Vassily Nebolsin (Dir.). Moskau 1966.
- Tschaikowsky, Peter I.: Pique-Dame. Oper in 3 Akten und 7 Bildern. Text nach einer Puschkin'schen Novelle von M. Tschaikowskij. Dt. v. Max Kalbeck. Hamburg o. J. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Thomas, Ambroise: Hamlet. Opéra en cinq actes par Michel Carré et Jules Barbier. Paris 1876. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Thomas, Ambroise: Hamlet. Große Oper in 5 Akten. Nach Shakespeare von Michel Carré und Jules Barbier, dt. v. V.W. Langhaus. Berlin 1885. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Thomas, Ambroise: Mignon. Opéra-Comique en trois actes, cinq tableaux par Michel Carré et Jules Barbier. Paris 1878. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Thomas, Ambroise: Mignon. Oper in drei Akten, Dichtung mit Benutzung des Goetheschen Romans »Wilhelm Meisters Lehrjahre« von Michel Carré und Jules Barbier. Hg. v. Georg Richard Kruse. Leipzig o. J. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Trojan, Manfred: Enrico: Dramatische Komödie in neun Szenen. Libretto von Claus H. Henneberg. Radio-Sinfonieorchester Stuttgart. Dennis R. Davies. München 1991.
- Verdi, Giuseppe: Nabucodonosor. Opera in quattro atti di Temistocle Solera. Berlin: Königstädtisches Theater 1846. In: Hafki, Thomas: Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Verdi, Giuseppe: Ernani. Dramma lirico in quattro parti. Libretto di Francesco Maria Piave. Milano 1972.
- Verdi, Giuseppe: I Lombardi alla prima crociata. Dramma lirico in quattro atti di Temistocle Solera. Milano 191? (Jahr nicht lesbar).

- Verdi, Giuseppe: *Il Trovatore*. Drama in quattro parti di Salvatore Cammarano. In: *Tutti i libretti di Verdi*. Introduzione e note di Luigi Baldacci, con una postfazione di Gino Negri. Milano 1975. S. 269-291. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss*. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Verdi, Giuseppe: *Der Troubadour*. Oper in vier Aufzügen. Dichtung von Salvatore Cammarano, dt. v. Heinrich Proch. Hg. v. Carl F. Wittmann. Leipzig o. J. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss*. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.
- Verdi, Giuseppe: *Macbeth*. Melodramma in quattro atti di Francesco Maria Piave. Opera completa per canto e pianoforte. Milano 1960.
- Verdi, Giuseppe: *I due Foscari*. Tragedia lirica in tre atti di Francesco Maria Piave. Milano 191? (Jahr nicht lesbar).
- Vivaldi, Antonio: *Orlando Furioso*. Drama per musica di Grazio Bracciolini. Jiří Kotouč (Dir.). Prag 2001.
- Von Einem, Gottfried: *Dantons Tod*. Eine Oper in zwei Teilen frei nach Georg Büchner. Text eingerichtet von Boris Blacher und Gottfried Einem. Wien 1947.
- Von Flotow, Friedrich: *Martha oder Der Markt zu Richmond*. Romantisch-Komische Oper in vier Aufzügen von W. Friedrich. Hg. v. Wilhelm Zentner. Stuttgart 1961.
- Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen*. Ein Bühnenfestspiel. Erster Tag: Die Walküre. In: Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 3. *Der Ring des Nibelungen*. Frankfurt a.M. 1983.
- Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen*. Ein Bühnenfestspiel. Zeiter Tag: Siegfried. In: Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 3. *Der Ring des Nibelungen*. Frankfurt a.M. 1983.
- Wagner, Richard: *Die Feen*. Oper in drei Akten. Libretto von R. Wagner. In: Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 1. *Frühe Opern*. Frankfurt a.M. 1983.
- Wagner, Richard: *Lohengrin*. In: Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Bd. 2. *Die romantischen Opern*. Frankfurt a.M. 1983.
- Weber, Carl Maria von: *Euryanthe*. Romantische Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Helmine von Chezy. Hg. v. Carl Friedrich Wittmann. Leipzig o. J. In: Hafki, Thomas: *Operntexte von Monteverdi bis Strauss*. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.

Sekundärliteratur

- Ackerknecht, Erwin H.: Kurze Geschichte der Psychiatrie. 2., bearb. Aufl. Stuttgart 1967.
- Alexandre, Ivan A.: C'est moi, c'est la Folie (J.-Ph. Rameau). In: L'Avant Scène Opéra. Bd. 189. Paris 1999. S. 50-55.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Álvarez, Manuel F.: Johanna die Wahnsinnige 1479-1555. Königin und Gefangene. Aus dem Spanischen von Matthias Strobel. München 2005.
- Bartl, Maria E.: Konflikt zweier Welten. In: Textbuch zur CD von Edita Gruberova: Wahnsinns-Szenen – Mad Scenes. Nightingale Classics 1995. S. 6-9.
- Bermbach, Udo u. Wulf Konold: Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderung. Berlin 1992.
- Bermbach, Udo u. Wulf Konold: Gesungene Welten. Aspekte der Oper. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen. Berlin 1992.
- Bermbach, Udo: Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper. Hamburg 1997.
- Bhattacharya-Stettler, Therese: Nox mentis: die Darstellung von Wahnsinn in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Bern 1989.
- Bianconi, Lorenzo: Francesco Saccati. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 6 Bänden und einem Registerband. Hg. v. Carl Dahlhaus. Bd. 5. München 1994. S. 491-494.
- Bianconi, Lorenzo: La finta pazza. In: The New Grove Dictionary of Opera. Bd. 2 E-Lom. Hg. v. Stanley Sadie. London 1992. S. 212-213.
- Bortz, Jürgen: Statistik für Sozialwissenschaftler. 4., vollst. überarb. Aufl. Berlin 1993.
- Borchmeyer, Dieter: Mozarts rasende Weiber. In: Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften. Hg. v. Dieter Borchmeyer. Bern 1992. S. 167-212.
- Braun, Werner: Die Musik des 17. Jahrhunderts. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hg. v. Carl Dahlhaus. Bd. 4. Wiesbaden 1981.
- Büchner, Georg: Lenz. In: Georg Büchner. Sämtl. Werke und Schriften. Hist.-krit. Ausg. (Marburger Ausg.). Hg. v. Burghard Dedner u. Thomas M. Mayer. Bd. 5. Darmstadt 2001.
- Campana, Alessandra: "Ancor di nuovo questo suon molesto": Spazi e tempi della follia nei Puritani. In: Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita I-II. *Historiae musicae cultores*. 106 (2). Hg. v. Graziella Seminaria. Florenz 2004. S. 217-228.
- Christ, Karl-Heinz: Auswahl-Bibliographie zum Thema "Libretto". In: Oper und Operntext. Hg. v. Jens Malte Fischer. Heidelberg 1985. S. 283-292.
- Clément, Catherine: Die Frau in der Oper: Besiegt, verraten und verkauft. Stuttgart 1992.
- Cyrino, Monica S.: In Pandora's Jar. Lovesickness in Early Greek Poetry. Lanham 1995.
- Dahlhaus, Carl: Dramaturgie der italienischen Oper. In: Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Bd 6. Theorien und Techniken, Bilder und Mythen. Hg. v. Lorenzo Bianconi u. Giorgio Pestelli. Laaber 1992. S. 75-178.
- Daphinoff, Dimitri: Shakespeares Narren. In: Der Narr. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch. Hg. v. Hugo Huber. Freiburg (CH) 1991, S. 57-70.

- Das AMDP-System. Manual zur Dokumentation psychiatrischer Befunde. Hg. v. der Arbeitsgemeinschaft für Methodik und Dokumentation in der Psychiatrie (AMDP). 7., unv. Aufl. Göttingen 1995.
- Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen – Textrevision – DSM-IV-TR. Übers. nach der Textrevision der 4. Aufl. des Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders der American Psychiatric Association. Dt. Bearb. und Einf. von Henning Sass, H.-U. Wittchen, M. Zaudig und I. Houben. Göttingen 2003.
- Die Bibel. Nach der Übers. Martin Luthers. 3 Bd. Stuttgart 1985.
- Dieckhofer, K.: Lope de Vegas comedy "Los locos de Valencia". A view of a 16th century psychiatric institution. In: Schweizerisches Archiv für Neurologie, Neurochirurgie und Psychiatrie. 116 (2). 1975. S. 343-51.
- Döhring, Sieghart: Die Wahnsinnsszene. In: Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. Hg. v. Heinz Becker. Regensburg 1976. S. 279-314.
- Dörner, Klaus. Bürger und Irre: zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychiatrie. Frankfurt a.M. 1999.
- Donington, Robert: Opera and its Symbols. The Unity of Words, Music, and Staging. Yale 1990.
- Dunn, Leslie C.: Ophelia's songs in Hamlet: Music, madness, and the feminine. In: Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture. Hg. v. Leslie Dunn u. Nancy Jones. New Perspectives in Music History and Criticism. Cambridge 1994. S. 50-64.
- Ebner, Rosmarie: Dramatization of madness in the opera: Salomé, by Richard Strauss. In: Music and the Mind Machine: The Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music. Hg. v. Reinhard Steinberg. Heidelberg 1995.
- Emanuele, Marco: La finta pazza. In: Dizionario dell'opera. Hg. v. Piero Gelli. Milano 1996. S. 477.
- Erfurth, A. u. P. Hoff: Mad scenes in early 19th-century opera. In: Acta Psychiatrica Scandinavica. 102. 2000. S. 310-313.
- Fabbri, Paolo: On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene. In: Con che soavità. Studies in Italian opera, song, and dance, 1580-1740. Hg. v. Iain Fenlon u. Tim Carter. Oxford 1995. S. 157-195.
- Farnsworth, Paul R.: Sozialpsychologie der Musik. Stuttgart 1976.
- Floru, Lucian: Der Wahn und seine Darstellung im Verlauf der Musikgeschichte. In: Confinia Psychiatrica. 17. 1974. S. 69-93.
- Freisinger, Peter N.: Three operatic madmen in twentieth-century opera: A comparison and analysis of 'Wozzeck', 'Peter Grimes', and 'The Rake's Progress'. Cincinnati 1999.
- Fricke, Harald u. Rüdiger Zymner: Einübung in die Literaturwissenschaft: Parodieren geht über Studieren. 3., nachm. durchges. Aufl. Paderborn 1996.
- Fricke, Harald: Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst. München 2000.
- Fricke, Harald u. Stefan Bodo Würffel: Art. Oper. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u.a. 3 Bde. Bd. II H-O. Berlin 2000. S. 749-754.
- Früh, Werner: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. 5. überarb. Aufl. Konstanz 2001.

- Fustinoni, J. u. F. Pergola: The maniac-depressive psychosis in the Opera. In: *Revista del Museo de la Facultad de Odontología de Buenos Aires*. 11 (23). 1996. S. 32-37.
- Gebhardt, Volker: *Frauen in der Oper. Große Stimmen – große Rollen*. München 2004.
- Gentili, Vanna: *La Recita della Follia. Funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*. Torino 1978.
- Gier, Albert: Orlando geloso. Liebe und Eifersucht bei Ariost und in Grazio Bracciolis Libretto. In: *Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*. Hg. v. Horst Hortschansky. Hamburg 1991. S. 57-70.
- Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998(1).
- Gier, Albert: Perspektiven der Librettoforschung: die Gattung Libretto und ihre Theorie. Vortrag am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum vom 25.6.1998(2). In: <http://elib.uni-bamberg.de/volltexte/1999/2.html> in pdf-Format. 2005.
- Hadlock, Heather: *Mad loves: Women and music in Offenbachs 'Les Contes d'Hoffmann'*. Princeton Studies in Opera. Princeton 2000.
- Handbuch der musikalischen Gattungen. Hg. v. Siegfried Mauser. 14 Bde. Laaber 1993-2002.
- Heinel, Beate: *Die Zauberoper. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1993.
- Hengelbrock, Thomas: Zur musikalischen Einrichtung von Francesco Cavallis "La Didone". Vorwort in: Cavalli, Pietro Francesco: *La Didone. Oper in einem Prolog und drei Akten*. Dichtung von Giovanni Busenello. Venezia 1641. Neueinspielung von Thomas Hengelbrock. Schwetzingen 1998.
- Hershkowitz, Debra: *The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius*. Oxford 1998.
- Herzfeld, Friedrich: *Magie der Oper. Die Welt der Musik, der Bühne und der großen Komponisten*. Berlin 1970.
- Honolka, Kurt: *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*. Wilhelmshaven 1978.
- Honolka, Kurt: *Kulturgeschichte des Librettos. Opern – Dichter – Operndichter*. Erw. u. erg. Neuausg. Wilhelmshaven 1979.
- Honolka (1976): s. unter Weltgeschichte der Musik.
- Hurley, David R.: Dejanira and the physicians: Aspects of hysteria in Handel's Hercules. In: *The Musical Quarterly*. Vol. 80(3). 1996. S. 548-561.
- Italian opera librettos. Hg. v. Howard Brown. 1640-1770. New York 1978-1984.
- Jahraus, Oliver: *Amour fou: Die Erzählung der Amour fou in Literatur, Oper, Film. Zum Verhältnis von Liebe, Diskurs und Gesellschaft im Zeichen ihrer sexuellen Infragestellung*. Tübingen 2004.
- Joly, Jacques: Due padri-tenori tra odio e follia: La Juive e Maria Padilla. In: *Opera e Libretto II*. Hg. v. Gianfranco Folena, Maria T. Muraro u. Giovanni Morelli. Firenze 1993.
- Kohlhaas, Ellen: Wenn die Seele singend entgleist. Der Wahnsinn in den Opern von Vivaldi bis Strawinsky. In: *Musik und Medizin*. Bd. 4. 1978. S. 41-45.

- Kohlhaas, Ellen: Jahrhundertgestalt am Rande des Wahnsinns. Der Künstler als Problemfigur in der Oper. In: Musik und Medizin. Bd. 7. 1981. S. 53-65.
- Konold, Wulf: Natur in der Oper. In: Gesungene Welten. Aspekte der Oper. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen. Hg. v. Udo Bermbach u. Wulf Konold. Berlin 1992. S. 223-247.
- Kronenberger, Silvia u. Ulrich Müller: s. Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern.
- Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie von Frauenfiguren im Musik-Theater. Hg. v. Silvia Kronenberger u. Ulrich Müller. Salzburg 2002.
- Leopold, Silke: Wahnsinn mit Methode. Die Wahnsinnsszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder. In: Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht. Hg. v. Horst Hortschansky. Hamburg 1991. S. 71-83.
- Loewenberg, Alfred: Annals of Opera 1597-1940. Compiled from the original sources. 2. Aufl. überarb. und korr. Genf 1955.
- Maehder, Jürgen. Ein königliches Libretto. Probleme der Librettoforschung, dargestellt am Montezuma-Libretto Friedrichs des Großen. In: Gesungene Welten. Aspekte der Oper. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen. Hg. v. Udo Bermbach u. Wulf Konold. Berlin 1992. S. 53-113.
- Mastnak, Wolfgang: Der Wahnsinn auf der Bühne. Sinngeburten in einer sinnverlorenen Welt. In: Polyaisthesis. Jahrbuch IV. Salzburg 1995. S. 21-45.
- Matejovski, Dirk: Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung. Frankfurt a.M. 1996.
- Mattes, Josef: Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts. Heidelberg 1970.
- Mauser, Siegfried: Musiktheater im 20. Jahrhundert. In: Handbuch der musikalischen Gattungen. Hg. v. Siegfried Mauser. Bd. 14. Laaber 2002.
- Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 8. Aufl. Weinheim 2003.
- McClary, Susan: Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality. Minneapolis 1991.
- Micke, Arthur: La Traviata – verführt? – verirrt? – oder vom rechten Wege abgekommen? Über die wahren Schwierigkeiten beim Übersetzen italienischer Opernlibretti ins Deutsche. Mannheim 1998.
- Mioli, Piero: Il grande Libro dell'Opera Lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica. Rom 2001.
- Mordden, E.: Demented: the world of the opera queen. New York 1984.
- Nieder, Christoph: Art. Libretto. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u.a. 3 Bde. Bd. II H-O. Berlin 2000. S. 416-420.
- Oper und Operntext. Hg. v. Jens Malte Fischer: Heidelberg 1985.
- Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Originalsprachige Libretti mit deutschen Übersetzungen. Hg. v. Thomas Hafki. Digitale Bibliothek. Bd. 57. Berlin 2002.

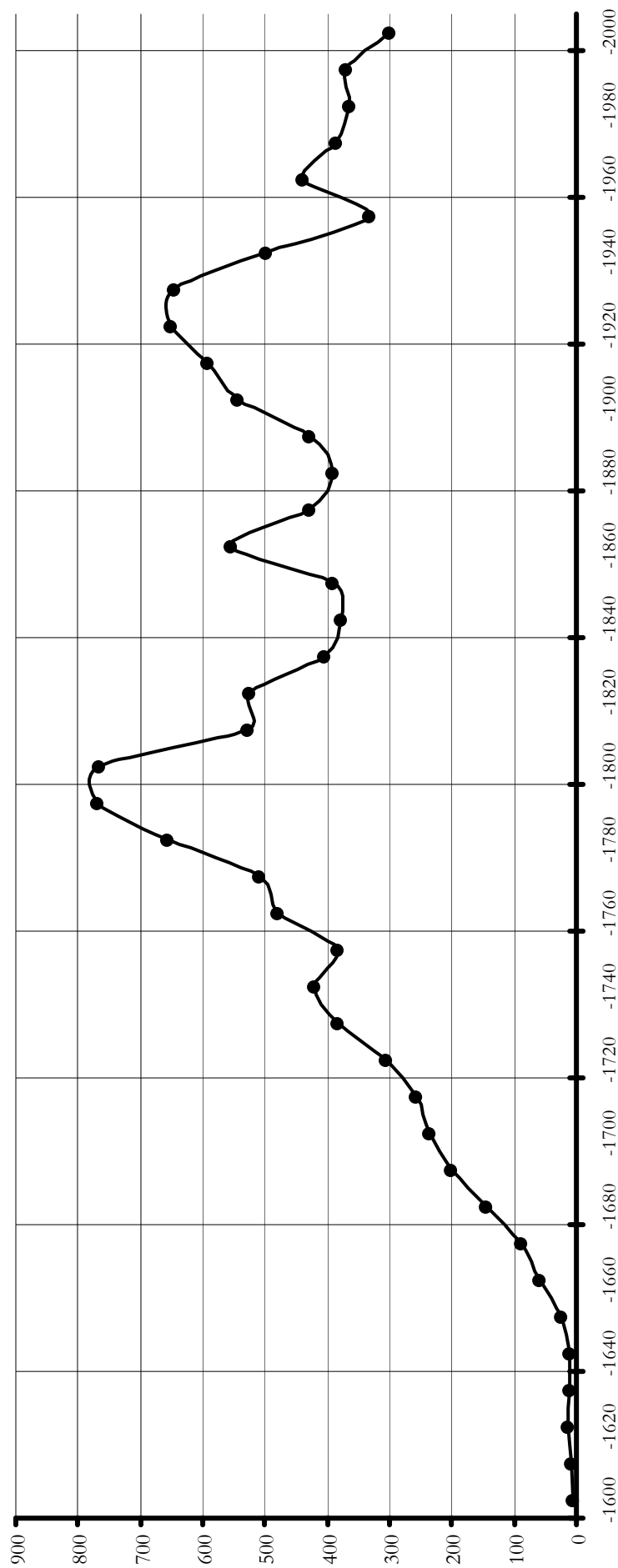
- Osthoff, Wolfgang: Claudio Monteverdi. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 6 Bänden und einem Registerband. Hg. v. Carl Dahlhaus. Bd. 4. München 1991. S. 241-259.
- Osthoff, Wolfgang: Oper und Opernvers. Zur Funktion des Verses in der italienischen Oper. In: Neue Zürcher Zeitung. Nr. 469. Zürich 1972. S. 51.
- Paraklas, James: Mozart's mad scene. In: Soundings. 10. 1983. S. 3-17.
- Perrez, Meinrad u. Urs Baumann: Lehrbuch Klinische Psychologie – Psychotherapie. Bern 1998.
- Petterson, Einar: Amans Amanti Medicus. Das Genremotiv *Der ärztliche Besuch* in seinem kulturhistorischen Kontext. Berlin 2000.
- Pipes, Charlotte F.: A study of six selected coloratur soprano 'mad scenes' in 19th century opera. Louisiana State University 1990.
- Platz-Waury, Elke: Art. Nebentext. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u.a. 3 Bde. Bd. III P-Z. Berlin 2003. S. 693-695.
- Poriss, Hilary: A madwoman's choice: Aria substitution in Lucia di Lammermoor. In: Cambridge Opera Journal. 13 (1). 2001. S. 1-28.
- Promies, Wolfgang: s. Spieß, Christian H.
- Publius Ovidius Naso: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern. Übersetzt und hrsg. v. Hermann Breitenbach. 2. Aufl. Stuttgart 1968.
- Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur: zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München 1986.
- Rieger, Eva: Zustand oder Wesensart? Wahnsinnsfrauen in der Oper. In: Wahnsinnsfrauen. Hg. v. Luise Pusch u. Sybille Duda. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1996. S. 366-388.
- Rosand, Ellen: Operatic madness: a challenge to convention. In: Music and text: critical inquiries. Hg. v. Steven P. Scher. Cambridge 1992. S. 157-196.
- Sala, Emilio: Ophélie e la "Scena della follia" nell'opera. In: Hamlet. Torino 2001. S. 25-38.
- Sala, Emilio: Women Crazy by Love. An Aspect of Romantic Opera. In: The Opera Quarterly. 10 (3). 1994. S. 19-41.
- Schadewaldt, Hans: Der *Morbus amatorius* aus medizinhistorischer Sicht. In: Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance. Studia humaniora. Bd. 1. Düsseldorf 1985.
- Schmierer, Elisabeth: L'Agnese. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 6 Bänden und einem Registerband. Hg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Bd. 4. München 1991. S. 628-629.
- Schneider, Herbert: Le Délire ou Les Suites d'une erreur. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 6 Bänden und einem Registerband. Hg. v. Carl Dahlhaus u. dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Bd. 1. Werke Abbadini-Donizetti. München 1986. S. 330-331.
- Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. Kassel 1988.
- Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Das 19. Jahrhundert. Kassel 2002.
- Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Das 20. Jahrhundert I. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus. Kassel 2000.

- Schwitalla, Johannes: *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. Berlin 1997.
- Small, Helen: *Love's Madness. Medicine, the Novel, and Female Insanity, 1800-1865*. Oxford 1996.
- Smart, Mary Ann: *Dalla tomba uscita: Representations of madness in nineteenth-century Italian opera*. Phil. Diss. masch. Cornell 1994.
- Smart, Mary Ann: *Bedlam Romanticized: Donizetti's I pazzi per progetto and the Tradition of Comic Madness*. In: *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992 a cura di Francesco Bellotto*. Bergamo 1993. S. 197-218.
- Solerti, Angelo: *Gli Albori del Melodramma*. 3 Bde. Milano 1904.
- Spieß, Christian Heinrich: *Biographien der Wahnsinnigen*. Erstausgabe 1796/97. Ausgewählt, hg. und mit einem Nachwort versehen v. Wolfgang Promies. Darmstadt 1976.
- Steinbeck, Dietrich: *Über Opernregie. Zum Wandel der Regie-Konzeptionen*. In: *Gesungene Welten. Aspekte der Oper. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen*. Hg. v. Udo Bernbach u. Wulf Konold. Berlin 1992. S. 109 - 135.
- Stenzel, Jürgen: *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung*. 2., durchges. Aufl. Göttingen 1970.
- Stevens, Denis: *The letters of Claudio Monteverdi*. Cambridge 1980.
- Taschenführer zur ICD-10 Klassifikation psychischer Störungen. Mit Glossar und Diagnostischen Kriterien ICD-10: DCR-10. Übers. und hg. v. H. Dilling u. H.J. Freyberger. 2., korr. und erg. Aufl. Bern 2001.
- Tellenbach, Hubertus: *Schwermut, Wahn und Fallsucht in der abendländischen Dichtung*. Hürtgenwald 1992.
- Verdeau-Paillès, Jacqueline, Michel Laxenaire u. Hubert Stoecklin: *La folie à l'opéra*. Paris 2005.
- Walter, Michael: *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1997.
- Weimar, Klaus: *Art. Regieanweisung*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. v. Harald Fricke u.a. 3 Bde. Bd. III P-Z. Berlin 2003. S. 251-253.
- Welker, Lorenz: *Wahnsinn im Musiktheater zwischen Barock und Romantik*. In: *Fundamenta Psychiatrica*. 4. 2002. S. 131-134.
- Welker, Lorenz: *Wahnsinn auf der Opernbühne. Ein romantisches Konzept und sein Reflex in der Gegenwart*. Nicht publizierter Vortrag, Manuskript vom Autor erhalten. 2004.
- Weltgeschichte der Musik*. Hg. v. Kurt Honolka. Eltville a. Rhein 1976.
- Weltgesundheitsorganisation: *Taschenführer ICD-10 Klassifikation psychischer Störungen*. Übers. und hg. v. H. Dilling u. H.J. Freyberger. 2. korr. u. erg. Aufl. Bern 2001.
- Willier, Stephen A.: *Early nineteenth-century opera and the impact of the gothic*. Thesis at the University of Illinois 1987.
- Willier, Stephen A.: *Mad scene*. In: *The New Grove Dictionary of Opera*. Bd. 3 Lon-Rod. Hg. v. Stanley Sadie. London 1992. S. 145-146.
- Würffel, Stefan B.: *Ophelia. Figur und Entfremdung*. Bern 1985.
- Wunderli, Peter: *Rolandus epilepticus*. In: *Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance. Studia humaniora*. Bd. 1. Düsseldorf 1985.

Nachschlage- und Übersichtswerke

- Brecher, Gustav: Opernübersetzungen. Berlin 1911.
- Catalogue of opera librettos printed before 1800. Hg. v. Oscar Sonneck. Washington 1914.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume, hg. v. Ludwig Finscher. 2., neu bearb. Ausg. 17 Bde. Kassel 1994ff.
- Dizionario dell'opera. Online: <http://www.delteatro.it/hdoc/diz2home.asp>. 2005.
- Dizionario universale delle opere melodrammatiche. Hg. v. Umberto Manferrari. 3 Bde. Firenze 1954-1955.
- Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2., völlig neu bearb. und erw. Aufl. von Günther Drosdowski. Duden Bd. 7. Mannheim 1989.
- Gruber, Clemens M.: Opernuraufführungen. Wien 1978-1994.
- Handbuch der musikalischen Gattungen. Hg. v. Siegfried Mauser. Laaber 2002.
- Kobbé, Gustave: Kobbé's Complete Opera Book. Hg. v. Earl of Harewood. London 1976.
- Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog. Hg. v. Alexander Reischert. 2 Bde. Kassel 2001.
- Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe. 2 Bde. Hg. v. Elisabeth Schmierer. Laaber 2002.
- Marco, Guy A.: Opera: A research and information guide. New York 1984.
- Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hg. v. Carl Dahlhaus, fortgef. von Hermann Danuser. 13 Bde. Wiesbaden 1988-1995.
- Opernlexikon. Hg. v. Franz Stieger. Teil I-IV. Bd. 2. Titeltatalog. Tutzing 1975.
- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. Hg. v. Carl Dahlhaus. und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. 8. Bde. München 1986-1997.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke u.a. 3 Bde. Berlin 1997-2003.
- Reclams Opernlexikon. Hg. von Rolf Fath. Digitale Bibliothek. Bd. 52. Berlin 2001.
- Saby, Pierre: Vocabulaire de l'opéra. Paris 1999.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hg. v. Stanley Sadie. 20 Bde. 2. Aufl. London 2001.
- The New Grove Dictionary of Opera. 4 Bde. Hg. v. Stanley Sadie. London 1992.
- The Oxford Dictionary of Classical Myth and Religion. Hg. v. Simon Price u. Emily Kearns. Oxford 2003.

Anhang 2 – Opernuraufführungen von 1600 bis 2000⁴⁹⁴



⁴⁹⁴ zusammengestellt aus den Quelldaten, publiziert auf <http://www.operone.de> (2005)

Anhang 3 – Liste von rund 400 Opern mit Wahnsinnsszenen⁴⁹⁶

Komponist	Titel	UA	Librettist
Abert*	Astorga	1866	Pasqué
Adam*	Si j'étais roi	1852	Ennery und Brésil
Almeida	La finta pazza	1735	verloren
Alonso-Crespo*	Juana la loca	1992	Alonso-Crespo
Andreozzi	I pazzi per disimpegno	1782	Bagliacca
Andreozzi*	Amleto	1793	Foppa
Andreozzi*	Ines de Castro	1793	Giotti
Anfossi	La finta giardiniera per amore	1774	o.A.
Anfossi	La pazza per amore	1785	o.A.
Anfossi	Le pazzie dei gelosi	1787	o.A.
Anonym	Il pazzo politico	1659	Castoreo
Arensky	Son na Volge	1890	Ostrovsky
Argento*	Miss Havisham's Wedding	1979	Scrymgeour
Aspa	La casa de' matti ossia Orlando furioso	-	o.A.
Auber*	La Muette de Portici	1829	Delavigne
Auber*	Le lac des Fées	1839	Scribe und Mélesville
Bassani*	Falaride tiranno d'Agrigento	1684	Morselli
Bassi*	La Muta di Portici	1838	Scribe und Delavigne
Battista	Giovanna di Castiglia	1863	o.A.
Beethoven*	Fidelio	1805	von Sonnleithner
Bellini*	Il Pirata	1827	Romani
Bellini*	La Straniera	1829	Romani
Bellini	Anna Bolena	1830	Romani
Bellini*	La Sonnambula	1831	Romani
Bellini*	I Puritani	1835	Pepoli
Berg*	Wozzeck	1925	Berg
Berlioz*	Les Troyens	1863	Berlioz
Bernstein*	A Method for Madness	2004	Kondek
Bertin	Faust	1831	Bertin
Berton*	Le Délire ou Les Suites d'une erreur	1799	Révéróni de Saint-Cyr
Bizet*	La jolie fille de Perth	1867	Marquis de Saint-Georges
Bizet	Djamileh	1872	Gallet
Bizet	Iwan der Schreckliche	1946	Leroy und Trianon
Bloch	Macbeth	1909	Fleg
Boieldieu	La dame blanche	1825	Scribe
Boito*	Mefistofele	1868	Boito
Boito	Nerone	1924	Boito
Bononcini	Crispo	1721	Lemer
Boulanger	Prinzessin Maleine	1915	unvollendet nach Maeterlinck
Brand*	Maschinist Hopkins	1929	Brand
Britten*	Peter Grimes	1945	Slater
Britten	The Turn of the Screw	1954	Myfanwy
Britten	A Midsummer Night's Dream	1960	Britten und Pears
Bruneau	Le Rêve	1890	Gallet
Brunetti	Il pazzo glorioso	1797	Bertati
Buini	Il savio delirante	1726	o.A. (verloren)
Busoni	Doktor Faust	1925	Busoni
Buzzola	Amleto	1847	o.A.

⁴⁹⁶ Die Liste wird hier kommentarlos wiedergegeben. Die in der Literatur, in Lexika, Aufsätzen oder durch die Einholung von Expertenmeinungen gefundenen Werke, in denen Wahnsinnsszenen vorkommen sollen, wurden größtenteils nicht überprüft. Es wurden auch Werke aufgenommen, die einzig im Titel das Wort 'verrückt' oder dessen Synonyme aufweisen. Die in dieser Arbeit behandelten Werke sind mit einem * markiert.

Caffi	Graziella	1894	Caffi
Cagnoni	Re Lear	1883	Ghislanzoni
Campra*	Les Fêtes vénitiennes	1710	Danchet
Campra*	Idomenée	1712	Danchet
Carafa*	Gabriella di Vergi	1816	Tottola
Carafa*	Masaniello ou Le Pêcheur napolitain	1827	Moreau de C. und Lafortelle
Carafa*	Le Nozze di Lammermoor	1829	Balocchi
Carafa	Le prison d'Edimbourg	1833	o.A.
Castiglioni	The Lords' Masque	1981	Campion
Catalani*	Edmea	1886	Ghislanzoni
Cavalli*	La Didone	1641	Busenello
Cavalli*	Egisto	1643	Faustini
Cavalli*	Giasone	1648	Cicognini
Cavalli	La pazzia in trono (Caligula delirante)	1660	Gisberti
Cavalli*	Pompeo Magno	1666	Minato
Cavalli*	Coriolano	1669	Ivanovich
Chailly*	L'Idiota	1970	Loverso
Charpentier*	Médée	1693	Corneille
Chélard*	Macbeth	1827	de Lisle
Cherubini*	Médée	1797	Hoffmann
Chiarini	Il finto pazzo	1741	Goldoni
Chiaromonte	Giovanna di Castiglia	1852	Micci
Cimarosa	Le pazzie di Stelidaura e Zoroastre	1772	o.A.
Clapisson	Jeanne la folle	1848	Scribe
Cocchi	Il pazzo glorioso	1753	Lantino
Concone	Graziella	1856	Marcello
Conti	Don Chisciotte in Sierra Morena	1719	Zeno und Pariati
Coppola*	La pazza per amore	1835	Ferretti
Crivelli	La pazzia di Lear	1986	Crivelli
Cui	William Ratcliff	1869	Pleshcheev
Dalayrac*	Nina ou La folle par amour	1786	Marsollier des Vivetières
D'Albert	Die toten Augen	1916	Ewers
Dargomyschski*	Rusalka	1856	Dargomyschski
Dargomyschski	Mazeppa	1860	Puschkin
Davies	Eight Songs for a Mad King	1969	Stow
De Almeida*	La Spinalba	1739	o.A.
De Bury	Les Caractères de la Folie	1743	Duclos
Debussy *	Pelléas et Mélisande	1902	Maeterlinck
Destouches	Le Carnaval et la Folie	1703	La Motte
Dibdin	The mad doctor	1776	Dibdin
Di Capua	Il pazzo glorioso	1790	Bertati
D. von Dittersdorf	Il finto pazzo per amore	1772	Mariani
D. von Dittersdorf*	Die Liebe im Narrenhause	1786	Stephanie
Donizetti*	Emilia di Liverpool	1824	o.A.
Donizetti*	L'Esule di Roma ossia Il proscritto	1828	Gilardoni
Donizetti*	I pazzi per progetto	1830	Gilardoni
Donizetti*	Anna Bolena	1830	Romani
Donizetti*	Il furioso nell'isola di San Domingo	1833	Ferretti
Donizetti*	Torquato Tasso	1833	Ferretti
Donizetti	Maria Stuarda	1834	Bardari
Donizetti*	Lucia di Lammermoor	1835	Cammarano
Donizetti*	Roberto Devereux	1837	Cammarano
Donizetti*	Maria Padilla	1841	Rossi
Donizetti*	Linda di Chamounix	1842	Rossi
Donizetti*	Gabriella di Vergi	1869	Tottola
Draghi*	Die Närrische Abderiter	1675	Minato und Schmelzer
Duni	L'Isle des foux	1760	Lefèvre de Marcouville
Duprez	La pazzia della regina	1877	o.A.
Dzerzinsky	Quiet Flows the Don	1935	Dzerzinsky

Eccles	The mad lover	1701	Beaumont und Fletcher
Egk	Columbus	1943	Egk
Egk	Irische Legende	1955	Egk
Erkel	Bánk bán	1861	Egressy
Faccio*	Amleto	1865	Boito
Ferrari*	La ninfa avara	1641	Ferrari
Fioravanti*	Il ritorno di Columella dagli studi di Padova	1837	Passaro und Cambioaggio
Fiorillo	Il finto pazzo	1748	o.A.
Flotow*	Martha oder der Markt zu Richmond	1847	Riese
Forest	Der arme Konrad	1959	Forest
Franck	Ghisèle	1896	Thierry
Frazzi	Re Lear	1939	Papini
Freschi	Helena rapita da Paride	1677	Aureli
Freschi	L'Incoronazione di Dario	1684	Morselli
Gabrielli, D.*	Carlo il Grande	1688	Morselli
Gabrielli, N.	Sara ovvero La pazza di Scozia	1843	Capecelatto
Galuppi	Arcifanfano, re dei matti	1750	Goldoni
Gasparini*	Ambleto	1705	Zeno
Gasparini	La pazzia amorosa	1711	o.A.
Gasparini*	Il Bajazet	1719	Piovene
Gassmann	Un pazzo ne fa cento	1762	o.A.
Gerster	Enoch Arden	1936	Freiherr von Levetzow
Gerster	Das verzauberte Ich	1949	Gerster
Ginastera*	Bomarzo	1967	Ginastera
Ginastera	Beatrix Cenci	1971	Shand und Girri
Giordano*	La cena delle beffe	1924	Benelli
Gluck*	Orpheus und Eurydike	1762	de Calzabigi
Gluck*	Iphigénie en Tauride	1779	Guillard
Gluck	Echo et Narcisse	1779	von Tschudi
Goldmark*	Die Königin von Saba	1875	Ritter von Mosenthal
Goldmark	Der Kriegsgefangene	1896	Schlicht
Gounod*	Faust	1859	Barbier und Carré
Gounod	Mireille	1864	Carré
Gounod*	Roméo et Juliette	1867	Barbier
Graener	Das Narrengericht	1913	Anthes
Graener	Hanneles Himmelfahrt	1927	Hauptmann
Graffigna	La pazza per progetto	1884	nach Gilardoni
Griffino	La pazzia d'Orlando	1692	o.A.
Guglielmi	Le pazzie d'Orlando	1771	Badini
Halévy*	Charles VI	1843	Delavigne
Halpern*	Ajax und Odysseus	2004	Halpern
Händel*	Tamerlano	1724	Haym
Händel*	Orlando	1733	anonym
Händel*	Oreste	1734	Barlocchi
Händel	Ariodante	1735	anonym
Händel*	Imeneo	1740	Stampiglia
Händel	Hercules	1745	Broughton
Hauptner	Münchhausen	1853	Kallisch
Haydn*	Ritter Roland (Orlando Paladino)	1782	Porta
Heinichen	I pazzi per troppo amore	1713	Noris
Heininen	Silkkirumpu	1984	Manner
Henze	Der Idiot	1952	Bachmann
Henze*	Elegie für junge Liebende	1961	Auden und Kallman
Henze	Der junge Lord	1965	Bachmann
Henze*	Die Bassariden	1966	Auden und Kallman
Henze*	We come to the river	1976	Bond
Hiller	Der Rattenfänger	1994	Ende
Hindemith	Sancta Susanna	1921	Hindemith
Hindemith	Hin und zurück	1927	Schiffer

Hindemith	Die Harmonie der Welt	1957	Hindemith
Hölzky	Bremer Freiheit	1994	o.A.
Janáček	Katja Kabanova	1921	Janáček
Janáček	Kat'a Kabanova	1921	Nikolayevich
Janáček	Die Sache Makropulos	1926	Janáček
Janáček*	Aus einem Totenhaus	1930	Janáček
Johnson	The mad lover	1617	Beaumont und Fletcher
Kaminski	Das Spiel vom König Aphelios	1950	Kaminski
Kazynski	Fenella	1840	nach Scribe und Delavigne
Keiser*	Masagniello furioso	1706	Feind
Kelterborn	Ophelia	1982	Meier
Kerstes	Gansendonk	1984	Kerstes und De Nijs
Kogoj	Die schwarzen Masken	1927	Kogoj
Korngold*	Die tote Stadt	1920	Schott
Krenek	Orpheus und Eurydike	1926	Kokoschka
Krenek	Leben des Orest	1930	Krenek
Krenek	Karl V.	1938	Krenek
Kreutzer	La Folle de Glaris	1827	Sauvage
Lachner	Alidia	1839	Prechtler
Landi	Il Sant'Alessio	1631	Rospigliosi
Landowski	Le Fou	1956	Landowski
Laparra	Habanera	1908	Laparra
Leclair*	Scylla et Glaucus	1746	d'Albaret
Legrenzi*	Totila	1677	Noris
Leoncavallo	Der Roland von Berlin	1904	Leoncavallo
Lully*	Atys	1676	Quinault
Lully*	Roland	1685	Quinault
Malipiero, G. F.	L'Orfeide	1920	Poliziono
Malipiero, R.	Minnie la candida	1942	Bontempelli
Malvagia	La pazza di Pultawa	1856	o.A.
Manzoni	Doktor Faustus	1989	Manzoni
Marschner*	Der Vampyr	1828	Wohlbrück
Marschner*	Der Templer und die Jüdin	1829	Wohlbrück
Marschner*	Hans Heiling	1833	Devrient
Martin	Der Sturm	1956	nach Shakespeare-Schlegel
Martin	Monsieur de Pourceaugnac	1963	nach Molière
Mascagni*	Guglielmo Ratcliff	1895	Maffei
Mascagni	Iris	1898	Illica
Mascagni*	Lodoletta	1917	Forzano
Mascagni	Nero	1935	Targioni-Torzetti
Massenet*	La Navarraise	1894	Claretie und Cain
Massenet	Ariane	1906	Mèndes
Massenet	Don Quichotte	1910	Cain
Matthus	Judith	1985	Matthus
Mayr	Un pazzo ne fa cento	1796	Foppa
Mazzucato	La fidanzata di Lammermoor	1834	Beltrame
Méhul	Le jeune sage et le vieux fou	1793	Hoffman
Méhul	Ariodant	1797	Hoffman
Melani	Il pazzo per forza	1658	Moniglia
Meliche	Le pazzie d'amore	1723	Tullio
Menotti	The Medium	1946	Menotti
Menotti*	Juana la loca	1979	Menotti
Menotti	Goya	1986	Menotti
Mercadante	Amleto	1822	Romani
Mercadante*	Gabriella di Vergy	1828	Tottola
Mercadante*	Il giuramento	1837	Rossi
Mercadante*	La Vestale	1840	Cammarano
Meyerbeer*	Le prophète	1849	Scribe
Meyerbeer*	L'Etoile du nord	1854	Scribe

Meyerbeer*	Dinorah ou Le pardon de Ploërmel	1859	Carré
Meyerbeer*	L'Africaine	1865	Scribe
Meyerowitz	Die Doppelgängerin	1967	Hauptmann
Milhaud	Maximilien	1932	Lunel
Moniuszko	Halka	1858	Wolski
Monteverdi	Il Lamento della Ninfa	1638	Rinucci
Moore	The Ballad of Baby Doe	1956	Latouche
Mozart*	La finta giardiniera	1775	Stierle d. Ä.
Mozart*	Idomeneo, re di Creta	1781	Varesco
Mozart*	Don Giovanni	1787	Da Ponte
Mozart*	Die Zauberflöte	1791	Schikaneder
Müller, G.	Das Irrenhaus zu Dijon oder Der Wahnsinnige	1843	Meyer
Müller, W.	Das lustige Beylager	1797	Perinet
Mussorgski*	Boris Godunow	1874	Mussorgski
Muzio	Giovanna la pazza	1852	Silva
Myslivecek	Il gran Tamerlano	1771	Piovene
Nielsen	Saul und David	1902	Christiansen
Nyman	The Man who Mistook his Wife for a Hat	1986	Nyman u. Morris
Offenbach*	Les contes d'Hoffmann	1881	Barbier
Orefice	Lo pazzo apposta	1724	Oliva
Orgitano	Le pazze per amore	1761	o.A.
Orlandini	Nerone	1721	Piovene
Ortiz de Zárate	Giovanna la Pazza	1886	Ghislanzoni
Pacini*	Saffo	1840	Cammarano
Paër*	L'Agnese	1809	Buonavoglia
Pagliardi	La pazzia in trono, Caligula delirante	1660	Gisberti
Paisiello	Don Chisciotte della Mancia	1769	Lorenzi
Paisiello*	Il Socrate immaginario	1775	Lorenzi
Paisiello	La Molinara	1788	Palomba
Paisiello*	Nina ossia La pazza per amore	1789	Lorenzi
Pallavicini	Nerone	1679	Corradi
Pallavicini*	Didone delirante	1686	Franceschi
Pasatieri	The Trial of Mary Lincoln	1971	Bailey
Pergolesi*	Livietta e Tracollo	1734	Mariani
Pergolesi	Il ladro finto pazzo	1739	o.A.
Persiani*	Ines de Castro	1835	Cammarano
Pessard	Les Folies Amoureuses	1891	Lénéka
Petrella*	Jone	1858	Peruzzini
Petrella	Celinda	1865	Bolognese
Petrella	Giovanna di Napoli	1869	Ghislanzoni
Petrucca	I pazzi improvvisati	1771	o.A.
Pfitzner	Palestrina	1917	Pfitzner
Piccinni	La buona figliuola	1760	Goldoni
Piccinni*	Roland	1778	Marmontel
Piccinni*	Atys	1780	Marmontel
Piccinni*	Iphigénie en Tauride	1781	du Congé Dubreuil
Piccinni	Didon	1783	Marmontel
Pintscher	Thomas Chatterton	1998	Henneberg
Pio	La pazza giudiziosa	1774	Lorenzi
Pistocchi	Le pazzie d'amore	1699	o.A.
Pizzetti*	Dèbora e Jaéle	1922	Pizzetti
Pizzi	William Ratcliff	1889	Zanardini
Planquette*	Les Cloches de Corneville	1877	Clairville und Gabet
Pollarolo	Lucio vero	1700	Zeno
Pollarolo	La pazzia degli amanti	1701	Passerini
Porpora	Imeneo	1723	Stampiglia
Porsile*	Spartaco	1726	Pasquini
Predieri	Il pazzo per politica	1717	Salvi
Prévin	A Streetcar Named Desire	1998	Littell

Prokofjew*	L'Amour des trois oranges	1921	Prokofjew
Prokofjew	Semyon Kotko	1940	Prokofjew und Katayev
Prokofjew	Krieg und Frieden	1946	Prokofjew
Prokofjew	Fiery Angel	1955	Prokofjew
Prokofjew	The Story of a Real Man	1960	Prokofjew und Medelson
Puccini*	Suor Angelica	1918	Forzano
Rameau*	Platée	1745	Autreau
Rautavaara*	Vincent	1990	Kunad
Rautavaara	Aleksis Kivi	1997	Rautavaara
Reichardt*	Ino	1779	Brandes
Reichardt	Der Sturm oder Die Geisterinsel	1798	Gotter
Reid*	The Yellow Wallpaper	2003	Lane
Reimann*	Lear	1978	Henneberg
Respighi	Semirama	1910	Céré
Respighi	La campana sommersa	1927	Guastalla
Reutter	Die Brücke von San Luis Rey	1954	Reutter
Ricci	La prigione di Edimburgo	1838	Rossi
Rihm*	Jakob Lenz	1979	Fröhling
Rimski-Korsakow*	Die Zarenbraut	1899	Tjumenew
Rimski-Korsakow*	Serwilija	1902	Rimski-Korsakow
Rimski-Korsakow	The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya	1907	Belski
Rimski-Korsakow	Der goldene Hahn	1909	Belski
Ristori	Orlando furioso	1713	Braccioli
Ristori	Un pazzo ne fa cento ovvero Don Chiscotte	1727	Pallavicini
Rocca	Der Dybbuk	1934	nach Ansky
Rossi*	Orfeo	1647	Buti
Rossini*	Il turco in Italia	1814	Romani
Rossini*	Sigismondo	1814	Foppa
Rossini*	Armida	1817	Schmidt
Rossini*	Ermione	1819	Tottola
Rossini*	Semiramide	1823	Rossi
Rubinstein	Thomas der Narr	1853	Michailow
Rubinstein	Die Makkabäer	1875	Ludwig
Rubinstein	Néron	1879	Barbier
Sacratì*	La finta pazza	1641	Strozzi
Sallinen*	Kullervo	1992	Sallinen
Sarro*	Arsace	1718	Salvi
Sarro	Didone abbandonata	1724	Metastasio
Scarlatti	Gli Equivoci nel sembiante	1679	Contini
Scarlatti	Le nozze con l'inimico o vero L'Analinda	1695	Minato
Scarlatti	Orlando ovvero la gelosia pazzia	1711	Capece
Scarlatti	Ambleto	1715	Zeno
Scarlatti	L'Isola disabitata	1757	Goldoni
Schnittke*	Leben mit einem Idioten	1992	Jerofejew
Schoeck*	Penthesilea	1927	Schoeck
Schönberg*	Erwartung	1924	Pappenheim
Schostakowitsch	Lady Macbeth von Minsk	1934	Schostakowitsch und Preiss
Schreker*	Die Gezeichneten	1918	Schreker
Schreker*	Der Schatzgräber	1920	Schreker
Schreker*	Irrelohe	1924	Schreker
Schubert	Die Zwillingsbrüder	1820	von Hoffmann
Schumann*	Genoveva	1850	Reinick
Schuster	Il pazzo per forza	1784	Mazzola
Searle	Diary of a madman	1969	Searle
Sitsky	Lenz	1974	Harwood
Smareglia	Oceana	1903	Benco
Stabinger	Il finto pazzo per amore	1782	o.A.
Stanford	The Critic	1916	Cairns

Steffani*	Orlando generoso	1691	Mauro
Stockhausen*	Donnerstag aus Licht	1981	Stockhausen
Stradella	La forza dell'amor paterno	1678	Minato
Stradella	Il Trespolo tutore	1679	Villifranchi
Strauss*	Salome	1905	Strauss
Strauss*	Elektra	1909	von Hofmannsthal
Strauss*	Ariadne auf Naxos	1912	von Hofmannsthal
Strauss	Die Frau ohne Schatten	1919	von Hofmannsthal
Strauss*	Die ägyptische Helena	1928	von Hofmannsthal
Strawinsky*	The Rake's Progress	1951	Auden und Kallman
Sullivan*	Ruddigore	1887	Gilbert
Sutermeister	Raskolnikow	1848	Sutermeister
Sutermeister	Die Zauberinsel	1942	Sutermeister
Tamkin	Der Dybbuk	1952	nach Ansky
Taubert	Macbeth	1857	nach Shakespeare
Testi	Riccardo III	1987	n. Shakespeare
Thomas*	Mignon	1866	Carré und Barbier
Thomas*	Hamlet	1868	Carré und Barbier
Tigranian	Anush	1912	Artsybasheva und Adamian
Traetta	Il Cavaliere errante	1778	Bertati
Trojan*	Enrico	1991	Henneberg
Tschaikowsky*	Mazeppa	1884	Burenin
Tschaikowsky	Die Zauberin	1884	Schpaschinski
Tschaikowsky*	Pique Dame	1890	Tschaikowsky, M.
Verdi*	Nabucco	1842	Solera
Verdi*	I Lombardi alla prima crociata	1843	Solera
Verdi*	Ernani	1844	Piave
Verdi*	I due Foscari	1844	Piave
Verdi	Giovanna d'Arco	1845	Solera
Verdi*	Macbeth	1847	Piave
Verdi	I Masnadieri	1847	Maffei
Verdi*	Il Trovatore	1853	Cammarano
Verdi	Don Carlos	1867	Méry
Vivaldi	L'Incoronazione di Dario	1717	Morselli
Vivaldi*	Orlando furioso	1727	Braccioli
Vivaldi	Bajazet	1735	Piovene
von Einem*	Dantons Tod	1947	von Einem und Blacher
von Weber*	Euryanthe	1823	von Chézy
Wagner	Das Liebesverbot	1834	Wagner
Wagner*	Lohengrin	1850	Wagner
Wagner	Tristan und Isolde	1865	Wagner
Wagner	Die Meistersinger von Nürnberg	1868	Wagner
Wagner*	Die Walküre	1870	Wagner
Wagner*	Siegfried	1876	Wagner
Wagner	Parsifal	1882	Wagner
Wagner*	Die Feen	1888	Wagner
Walton	Troilus and Cressida	1954	Hassall
Weigl	Il pazzo per forza	1788	Mazzola
Weill	Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny	1930	Brecht
Wilson	The Wedding	2004	Reid
Zafred	Hamlet	1961	Zafred
Ziani	Le fortune di Rodope e Damira	1657	Aureli
Zillig	Troilus und Cressida	1951	Zillig
Zöllner	Faust	1887	Zöllner
Zöllner	Die versunkene Glocke	1899	Zöllner
Zumsteeg	Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn	1792	Bürger
Zumsteeg	Die Geisterinsel	1798	Gotter
nicht vertont	The mad Captain	(1733)	Drury
nicht vertont	The Wedding	(2004)	Reid